صفحات من الأدب التركى

الحديث والمعاصر



الدكتورة زينب أبو سنة

كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

الدار الثقافية للنشر

أبو سنة ، زينب .
صفحات من الأدب التركي الحديث والمعاصر .
زينب أبو سنة ـ ط١ ـ القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠٧ .
٢٥٦ ص ، ٢٤ سم
تدمك ٨ ـ ٢١٩ ـ ٣٣٩ ـ ٩٧٧
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ١٣٤٠٤/ ٢٠٠٧
١ – الأدب التركي
صفحات من الأدب التركي الحديث والمعاصر .
٨٩٤,٣٥

الطبعـــة الأولـــى

١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧ م

كافة حقوق النشر والطبع محفوظة للناشر ـ الدار الثقافية للنشر ـ القاهرة

صندوق بريد ١٣٤ بانوراما ١١٨١١
تليفاكس ٢٤٠٢٠٥١٥ ـ ٢٤١٧٢٧٦٩
Email: info@dar-althakfia.com

مُقَدِّمَة

يحتوي هذا الكتاب على عدة دراسات في الأدب التركي الحديث والمعاصر ، ذلك الأدب الذي يؤرخ له بفرمان التنظيمات (١٨٣٩م) والمستمر حتى يومنا هذا . ووفقًا للتسلسل التاريخي لتلك الدراسات التي تناولت المسرح التركي قليلة للغاية بل تكاد تكون نادرة . وقد سبقنا إلى تلك الدراسة الدكتور فتحي النكلاوي إلا أن كتابه المترجم لم يتناول بالدراسة المسرح التركي الحديث ، فقد تناول فقط المسرح الشعبي . وتحاول هذه الدراسة استكشاف آفاق وتطور المسرح التركي المعاصر .

والدراسة الثانية تناولت أدباء الترك المحدثين وقضية تبسيط اللغة . وقد وقعت الدراسة في مقدمة وأقسام ثلاث .

والدراسة الثالثة كانت عن صورة المثقف في روايات يعقوب قدري – دراسة أدبية في روايات "كيرالق قوناق" ، منزل للإيجار ، و"يابان" الغريب ، و"أنقره" أنقرة . وقد حاولت تلك الدراسة استجلاء صورة المفكر في الروايات سالفة الذكر ، كما أوضحت تلك الدراسة اختلاف صورة المثقف في المجتمع التركي من عصر إلى عصر . وانقسمت الدراسة إلى ثلاثة مباحث هي : الرواية التركية في النصف الأول من القرن العشرين ، ونشأة يعقوب قدري وتكوينه الأدبي ثم ماهية المثقف في الروايات الثلاث ليعقوب قدري ؛ قيرالق قوناق "منزل للإيجار" ، ويابان "الغريب" ، وأنقره "أنقرة" . وفي النهاية نعرض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

أما الدراسة الرابعة كانت عن ديوان "فراق العراق" للشاعر التركي سليمان نظيف مرثية شعرية – دراسة أدبية .

تأتي بعد ذلك دراسة تناولت بالبحث الصراع بين البيئتين البدوية والحضرية في أسطورة "الألف ثور" لياشار كمال . تلك الرواية المصبوغة بجو شعائري وسحر رمزي . وياشار كمال أديب تركي من أكثر كتاب تركيا شهرة في الأدب التركي المعاصر ، وله ما يزيد عن خمسة وعشرين رواية .

وبالنسبة لفترة التنظيمات (١٨٣٩ – ١٩٠٨م) يتناول الكتاب دراستين هامتين هما :

أولاً : سمات الشعر في عصر التنظيمات .

ثانيًا : صحافة التنظيمات وموقف الباب العالي تجاهها .

أما الدراستين الأخيرتين في هذا الكتاب كانتا تخصّان بالدراسة الروائي التركي المعاصر الـشهير أورخـان بامـوق الذي هو بمثابة نجيب محفوظ الترك ، فالدراسة الأولى تناولنا فيها روايـته المـسماة بــ "جـودت بـك وأولاده" ، وهي رواية عائلية تدخل ضمن التصنيف المستند إلى الموضوع ، ويدور موضوعها حول العائلة ويسرد طوال جيل أو جيلين .

ويختـتم الكـتاب بدراسـة تـسلط الضوء على أحدث أعمال الروائي التركي أورخان بامـوق وهـي رواية "أسمي أحمر" ، تلك الرواية التي صدرت عام ١٩٩٨م، والتي تمثل قفـزة لـباموق في عالم روايات ما بعد الحداثة ، ومن جهة أخرى تمثل تلك الرواية ظاهرة استثنائية في عالم النشر خاصة في تركيا إذ قدرت مبيعاتها حتى عام ٢٠٠٥م ٢٥٠,٠٠٠ نـسخة . وقد حصلت هذه الرواية على جائزة "دبلن" أي . إم . بي . إيه . سي . الدولية لعام ٢٠٠٣م من دبلن بأيرلندة .

تلـك كانـت موضـوعات ذلـك الكـتاب الـذي طـوف بدنيا الأدب التركي الحديث والمعاصـر ، وغاصـت في أعماقـه محاولة استكشاف معالمه وخصائصه ، وطوفت مع أبرز أدباءه مستجلية أهم خصائص إبداعاتهم الأدبية .

والله من وراء القصد ، ،

الدكتورة زينب أبوسنة

القاهرة في أول أغسطس ٢٠٠٧م

الموافق ١٨ رجب ١٤٢٨ هـ

المسرح التركي المعاصر

مقدمة :

إن الدراسات التي تناولت المسرح التركي قليلة للغاية بل تكاد تكون نادرة. وقد سبقنا إلى الدراسة في هذا الموضوع الأستاذ الدكتور فتحي النكلاوي والذي كانت دراسته ترجمة لكتاب المسرح التركي باللغة الإنجليزية لأستاذ بجامعة "بتروجراد" بالاتحاد السوفيتي السابق. ويقول المترجم عن ذلك الكتاب بأنه لم يتناول بالدراسة المسرح التركي الحديث –فقد تناول المسرح الشعبي – ويستشهد برأي المؤلف الذي يرى أن أي بحث في هذا المسرح لا يمكن أن يستكمل عناصره [1]

كما أن هناك رسالة قد نوقشت لنيل درجة الماجستير من جامعة الأزهر تناولت بالدراسة مسرح التنظيمات من خلال إحدى المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة، وهي تقريبًا بداية المسرح التركي الحديث المتأثر بأوربا. لذا رأينا ضرورة وجود دراسة للمسرح التركي المعاصر بداية من القرن العشرين.

لقد تعددت آراء دارسي المسرح التركي حول مفهوم الأصالة والحداثة في المسرح، وهل كان هناك وجود لفن المسرح قبل حدوث الاحتكاك بأوربا ونقل ذلك الفن إلى تركيا، أم أن المسرح يؤرخ له ببداية فترة التنظيمات (١٨٣٩م).

وقد استفدنا من دراسات عديدة معاصرة باللغة التركية تناولت كافة عناصر المسرح التركي الحديث والمعاصر بالدراسة الموضوعية وفي هذا الصدد لا يفوتنا الإشادة بدور مركز الدراسات الشرقية التابع لجامعة القاهرة في مدنا بأحدث المصادر والمراجع المتخصصة.

لقد قمنا بعمل دراسة تمهيدية موجزة للمسرح التركي قبل فترة الحداثة، ثم انتقلنا إلى المسرح الحديث الذي يؤرخ له بمنتصف القرن التاسع عشر تقريبًا (١٨٣٩م)، بعد ذلك كان هناك الموضوع الأساسي لدراستنا هذه وهو المسرح التركي المعاصر، وقد قسمنا فيه الدراسة تقسيمًا زمنيًا، ووفقًا لهذا كانت هناك ستة مراحل في تاريخ المسرح المعاصر، هي على التوالي المسرح منذ بداية القرن العشرين وحتى إعلان الجمهورية، ثم المسرح منذ إعلان الجمهورية وحتى الخمسينيات، ثم المسرح من الخمسينات وحتى الستينيات وتسمى تلك الفترة بالوثبة الأولى، ثم مسرح الستينيات وهي فترة ازدهار المسرح

التركـي ، بعـد ذلـك انـتقلت الدراسة لمسرح السبعينيات ، أما الجزء الأخير من الدراسة فكان عن مسرح الثمانينيات ، ونظرًا لصعوبة توفر مادة علمية كافية عن المسرح منذ بداية التسعينيات وحتى الآن ، كان لزامًا علينا التوقف بالدراسة عند نهاية الثمانينيات من هذا القرن .

وإذا كـان هـذا الـبحث يحـاول استكشاف آفاق وتطور المسرح التركي المعاصر ، فهو يـشير في نفـس الـوقت إلى ضـرورة المضي في مزيد من الدراسات والأبحاث في نفس هذا المجال .

راجين من الله العون ، آملين العفو عما قد يعتور الدراسة من قصور .

المسرح التركي منذ البداية حتى الحداثة

نبعت الدراما فنيًا وتاريخيًا من التراجيديا الإغريقية، ويؤرخ بعض الدارسين لبداية المسرح بحوالي عام أربعمائة وتسعين قبل الميلاد، حيث مثلت أقدم مسرحية بقيت حتى الآن وهي مسرحية لـ "اسخيلوس" [٢]

والدراما وليدة الوعي الشامل والمشاركة الخلاقة لكل الجهود المبذولة في المسرح، ذلك لأن الدراما وحدها أو المسرح وحده أيا كانت قوة أحدهما لا يستطيع أن يخلق الفن المسرحي.

فالفن المسرحي هو ذلك الفن الذي يشتمل على جميع الفنون، وهو الفن الذي تلتقي فيه الطبيعة الثنائية للدافع إلى التعبير المسرحي، وقد يكون هذا الدافع إلهيًا وإنسانيًا أو دينيًا واجتماعيًا، أو عاطفيًا وروحيًا. [٣].

لقد وُجدت – قبل المسرح الحديث – فنون شعبية تشبه فن المسرح كفن "القره كوز" [٤] وفن "خيال الظل" [٥] في البلاد الإسلامية والعربية واختلف الباحثون حول أصل وزمن وجود كليهما.

وعندما نذكر تعبير "المسرح التركي" فنحن نعني الفترة الممتدة منذ بداية العروض الدرامية للأتراك قبل الهجرة إلى الأناضول حتى المسرح الحديث في تركيا في أيامنا هذه، فجميع التطورات التي نشأت أثناء فترات (التنظيمات – والمشروطية – والجمهورية) تعد ضمن مضمون المسرح التركي التقليد. ويُعد مسرح الأتراك الذين هاجروا من آسيا إلى الأناضول وكذلك مسارح السلاجقة والعثمانين قبل ظهور التأثير الغربي، كلها تعد تقليدية [٦]. كان المسرح، أثناء فترتي التنظيمات والمشروطية – عندما توسعت الإمبراطورية العثمانية إلى الغرب متأثرًا بشكل بالغ بأوربا. وقد ظهرت السمات الحديثة للمسرح التركي أثناء فترة الحكم الجمهوري [٧]، واليوم تعرض المسرحيات القروية التقليدية في المناسبات كجزء من المسرح الحديث في تركيا.

وعلى الرغم من تأثر المسرح التركي بالأوربيين، فعادة ما يستخدم كُتاب المسرح الحديث عناصر المسرح التقليدي في أعمالهم [٨].

ولا تزال مسرحيات القرى التي ترجع إلى القديم في نفس قالبها الأساسي حتى يومنا هذا [٩]. ومع ذلك، فإن المسرح الشعبي التقليدي والذي تطور في القرن السادس عشر كان مؤثرًا فقط حتى القرن التاسع عشر.

أصل المسرح التركي

ويرجع أصل المسرح التركي إلى الطقوس الوثنية منذ آلاف السنين [١٠] . فإن الرقصات والموسيقى والأغاني التي تعرض أثناء طقوس مواطني الأناضول منذ آلاف السنين هي العناصر التي نبتت منها أولى العروض.

كما كانت تقام احتفالات عن الموت والبعث أثناء الصلاة للإلهة "سيبيل" والإله آتيس[١١] . وأثناء نفس الفترة، كان أتراك آسيا الوسطى يحتفلون احتفالات مرتبطة بالطبيعة والحياة وفقًا لديانتهم الشامانية (العلاج بالسحر)، وقد نمت وتطورت تلك الطقوس فيما بعد لتكون عروضًا مسرحية [١٢] .

المسرح التركي في العصور الوسطى:

وأثناء العصور الوسطى في الأناضول، كانت العروض تُقدم في احتفالات كبيرة ابتهاجًا بأوقات الرخاء. وقد تداخلت عادات أتراك آسيا الوسطى الذين كانوا قد بدأوا في الاستقرار في الأناضول في القرن العاشر مع تقاليد مواطني الأناضول الأصليين وقد مهد الاختلاط بين مجتمعات القبائل المتعددة الطريق لمسرحيات جديدة[١٣] . ويسهل على المرء ملاحظة تأثير حضارات الأناضول القديمة والجماعات الوثنية والشامانية ومعتقدات الإسلام التي تبناها الأتراك في الأناضول فيما بعد في مسرحيات القرى [١٤] . فتأثرت مسرحيات القرى بالفلسفات القديمة "كالروحية" (وهي فلسفة تعتمد على أن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون) وبالوثنية والمسيحية وكذلك بالثقافة الأناضولية الشعبية وتفاعلت الديانات والعادات المحلية مع المراسم الشامانية ومنحت مسرحيات القرى المتطورة شكلاً وقالبًا جديدًا. وتحول تدريجيًا تأثير الشامان أثناء الطقوس الدينية والذي كان ملهمًا للمسرحيات في آسيا الوسطى إلى الأناضول[١٥] .

كما اشتهرت وشاعت أيضًا العروض الدرامية والرقصات وعروض البلاط الكوميدية للسلاجقة الذين استقروا في الأناضول في القرن الحادي عشر وأسسوا إمبراطوريتهم القوية. وتعد مسارح العرائس المتحركة الشهيرة في آسيا الوسطى ضمن المسرحيات التقليدية لأتراك الأناضول أثناء العصر السلجوقي[١٦] .

المسرح الشعبي في العصر العثماني

هناك العديد من المناسبات والاحتفالات العامة التي أتاحت الفرصة لإقامة عروض درامية وكوميدية ورقصات حفل زفاف ملكي، أو ميلاد أمير جديد، أو اعتلاء حاكم

جديـد للعرش، أو انتصار محارب، أو الرحيل لغزو الأعداء، أو وصول سفير أو ضيف أجـنبي، وكـان ذلك بعد عصر السلاجقة أثناء العصر العثماني [١٧]، ويعد الراوي وهو شخص ذكي يُلقي رواية درامية باستخدام الإيماءات المناسبة ونبرة الصوت المتغيرة المعبرة عن وجود أكثر من شخص واحد –من أهم سمات المسرح الشعبي[١٨].

واشـتهرت مـسرحية العـرائس المتحـركة مـع نهاية القرن السادس عشر وتبنت اسمًا نهائـيًا لهـا بعـد القـرن الـسابع عـشر. هـو اسـم "القره كوز" أو مسرح الظل (المسرح الأسود) قُدم لأول مرة في الأناضول في القرن السادس عشر [١٩].

لقـد سـاهمت الـنقابات المهنـية للتجار بمساهمات هامة في المسرح التقليدي أدت إلى منحه طابعًا جديدًا أو هو "مسرحيات التمثيلية الميدانية" فن الكوميديا التركي "فقدمت الفـرق مـسرحيات هـزلية تُسمى (مسرحيات الميدان العام) والتي بدأت برقصات يؤديها ممـثل كوميدي يرتدي قناعًا غريبًا وملابس تثير الضحك [٢٠]. كما قدموا مسرحيات عن الحـرب في القـرنين الـسادس عـشر والـسابع عـشر، هـذا إلى جانـب عـروض الـرقص والموسـيقى والترفـيه الأخـرى الـتي كانـت تقدم في البلاط. وذاعت المسرحيات التركية التقليدية، أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر في المدن وأثر المسرح الشعبي كثيرًا في الترفيه عن البلاط[٢١].

وفي القـرن الـثامن عـشر أصـبح هـناك ممـثلون تخصـصوا فقط في التمثيل في البلاط، وبـيوت الأغنـياء وكانت المسرحيات "تقدم في احتفالات نظمتها نقابات التجار والفنيين مـن أعـضاء تلـك النقابات ليقدموا ارتجالية مرتبطة بمهنهم. وأظهر البلاط اهتمامًا كبيرًا بالممـثلين الأجانـب ومـسرح العرائس الغربي مما أدى إلى بداية ظهوره في الأناضول[٢٢].
وفي الـوقت الـذي كـان فـيه الـبلاط والمفكرون ينفتحون على الثقافة الغربية كان مسرح العـرائس التركـي وكـذلك مسرح الظل (المسرح الأسود) والمسارح الشهيرة كلها كانت تـتطور بـسرعة في الأناضـول[٢٣]. ونتج عن تلك التغيرات أن توصلت شركات المسرح لبنيتها النهائية في القرن التاسع عشر واستمرت في التطور تحت عنوان مسرحيات الأورطة أو فـن الكومـيديا التركـي. وعلـى الـرغم مـن ذلك لم يستمر هذا التطور طويلاً بسبب التأثير القوي للمسرح الغربي.



المسرح الحديث في تركيا

التأثير الغربي في المسرح التركي :

يقول د . محمد مندور " كان للاحتكاك بين مصر والحضارة الغربية أكبر الأثر على فن المسرح وأدبه ولقد تحقق ذلك الاحتكاك بطريقتين هما حضور الأوربيين إلى مصر ، وذهاب المصريين إلى أوروبا " [٢٤] .

وقد ساعدت الفرق الأجنبية التي وفدت إلى مصر عام ١٨٦٩ ميلادية على تعزيز فن المسرح وخلقت له جمهوراً كان النواة التي ارتكز عليها في نشأته وتطوره[٢٥] كما ظهر أثر المبعوثين واضحًا في الحركة المسرحية في بداية القرن العشرين وخاصة في حركة الترجمة[٢٦]

ورجوعًا إلى المسرح التركي نجد أن التغريب بدأ يظهر فيه ابتداء من عام ١٨٣٩م ، ولعبت الفرق الأجنبية الوافدة ولعب الأرمن – كما كان الحال في مصر والمشرق العربي – دوراً كبيراً في النهضة المسرحية الحديثة في تركيا [٢٧] ، كما قامت الصحافة بدور أساسي في خدمة المسرح [٢٨] ، وقد تشكلت أول فرقة مسرحية تعرض باللغة التركية عام ١٨٦٤م[٢٩] ، فنشطت حركة الترجمة والاقتباس خاصة بعد أن عاد المبعوثون من فرنسا .

وإذا كان مارون نقاش هو رائد المسرح العربي في لبنان ، وأحمد أبو خليل القباني هو رائد المسرح العربي في سوريا ، ويعقوب صنوع رائد المسرح في مصر ، فإن إبراهيم شناسي (١٨٢٦ – ١٨٧١م) يعد رائد للمسرح التركي في العصر الحديث[٣٠] .

فترة عصر التنظيمات :

تأثر المسرح التركي بشكل كبير بالمسرح الأوروبي وخاصة بالحركات الكلاسيكية والرومانسية كان هذا أثناء فترة التغريب والتي بدأت عام ١٨٣٩م[٣١] . وبما أنه قد تم تبني العناصر المستخدمة في مسرحيات "الأورطة" [٣٢] في المسرح الغربي فقد ظهر نوع من الارتجال أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر [٣٣] . فلم تكن هناك مسرحيات مكتوبة قبل ظهور التأثير الغربي . وكان الممثلون يقومون بالارتجال . ثم قام ممثلو Tuluat بتمثيل مسرحيات الغرب مستخدمين أسلوب مسرحيات الأورطه . وتم تحديث شخصيات المسرح التركي التقليدي وقدمت المسرحيات ذات الطابع الارتجالي على مسارح أوروبية الطابع بممثلين يرتدون الأزياء الأوربية [٣٤] وأثناء تلك الفترة تم التعاون بين فرق أجنبية تقوم بزيارة تركيا والممثلين الأتراك .

وقـدمت المـسرحيات التقلـيدية في أماكن عامة مثل المقاهي والميادين العامة . وفي فترة التنظـيمات ظهـرت مشكلة الحاجة إلى مبان جديدة تصلح مسارح لعرض المسرحيات في الإطـار الغربـي . وبالتدريج حلت المسرحيات المقدمة من الفرق الأجنبية مكان العروض المقدمة في قصر "جيركان"[٣٥] .

المسرح التركي في بداية القرن العشرين

المسرح أثناء المشروطية (الدستورية) (Meşrutiyet)

ومع بداية القرن العشرين استمرت فرق المسرح التي ظهرت في فترة التنظيمات. وكان هناك فنانون كثيرون قد ساهموا في تطور المسرح التركي الجديد من بينهم ميناقيان وقاووقلي حمدي وكوجوك إسماعيل وأحمد فهيم [٣٦]. وتلا إعلان المشروطية الثانية "الدستورية الثانية" عام ١٩٠٨م، تكثيف للأنشطة المسرحية مع فرق جديدة تم تأسيسها، وفي هذا الوقت كانت معظم فرق الهواة تتركز في استانبول وكانت تجوب البلاد [٣٧]. وظهر الميل إلى تناول المشكلات الاجتماعية في المسرح من خلال الأفلام التسجيلية التي تصف سنوات الاستبداد والأحداث السياسية الهامة وظهرت المسرحيات التاريخية المعتمدة على أفكار مستوحاة من التاريخ العثماني [٣٨].

تأسيس "دار البدايع"

تأسس (البيت العثماني للجمال) (Darülbedayi -i- Osmaniye) في استانبول بفرمان من "جميل باشا" عمدة استانبول عام ١٩١٤م[٣٩]. ، وقد ساهم بشكل كبير في تطور المسرح التركي بالتوسع في التدريب في مجالي الموسيقى والدراما. وقد دعا جميل باشا الممثل والمخرج الفرنسي "أندريه أنطوان" ليكون مديراً لهذا المعهد [٤٠]، وأقام الفنان في استانبول لفترة قصيرة ثم عاد إلى فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الأولى. وبعد رحيل أنطوان أصبحت "دار البدايع" تحت إدارة "ميناقيان" تحت اسم جديد وهو المسرح التجريبي المنسوب إلى "ميناقيان" ومساعده في ذلك أحمد فهيم ومحسن أرطغرل اللذان قاما بإلقاء المحاضرات على الطلبة [٤١].

وبعد التعرض لمشاكل جمة أثناء الحرب العالمية الأولى، قام المعهد بتأسيس مسرح متخصص عام ١٩١٥م، وتم عرض أولى مسرحياته عام ١٩١٦م من تأليف "إميل فابريه" بعنوان "الأسس الفاسدة" وترجمها "حسين سعاد"، وخلال عشر سنوات، وأثناء تدهور الإمبراطورية العثمانية، وأزمة حرب الاستقلال، تم تحرير دار البدايع نهائيًا من النزاعات الداخلية بعد تأسيس الجمهورية [٤٢].

وفي المرحلة الأخيرة من الفترة المشروطية تحول الكثيرون من كُتاب القصص القصيرة والروائيين إلى كتابة المسرح منهم حسين سعاد وحسين جاهد يالجين وجناب شهاب

الـدين ومحمـد رءوف وحـسين رحمـي كربينارلـي ورشادنوردي كونتكين وخالدة أديب أديوار . كما كتب للمسرح مصاحب زاده وابن الرفيق أحمد نوري سكرنجي [٤٣] .

وكـان مبنـى المـسرح الجديد " Yeni Sahne " واحداً من المسارح القليلة التي اهتمت بالتـصميمات المـسرحية الحديـثة ، وذلـك في فـترة المشروطية ، وقام أحمد فهيم وميناقيان ومحـسن أرطغـرل ونور الدين شفقاتي بتأليف مسرحيات ناجحة ، وقد قام المتخصصون الأجانب بتصميم الديكور والأزياء . وفي أغلب الأحيان كان محسن أرطغرل الذي أسس بعـض الفـرق المـسرحية ، كمـا عمل بالسينما ، يسافر للخارج ويعود ليعرض ما رآه من التطورات الفنية التي شاهدها في فرنسا وروسيا وألمانيا في تركيا .

وفي هذا الوقت كانت " عفيفة جاله " ، وهي طالبة في " دار البدايع " عام ١٩١٨م ، قد أصـبحت ممـثلة تـركيا الأولى ، بالـرغم مـن المعارضة والتحفظات[٤٤] من جهة المجتمع التركي .

المسرح التركي إبان العصر الجمهوري

عقب تأسيس الجمهورية ظهر اهتمام كبير بالمسارح المدعمة من قبل الدولة. ففي الوقت الذي كانت فيه بلدية استانبول تحاول أن تُعيد تنظيم دار البدايع، كان من الضروري إنشاء مسرح في العاصمة أنقرة (٤٥)، فأقام الشباب فرقًا للهواة في أحياء استانبول، واستمروا حتى افتتاح (بيوت الشعب) أو (مراكز الشعب) (Halkevleri) في عام ١٩٣٢م عندما استمروا في نشاطهم في هذه المراكز (٤٦).

وقام ابن الرفيق أحمد نوري سكرنجي وهو ممثل هاو منذ فترة الحكم الملكي الدستوري بمساعدة الشباب في مراكز الشعب، وكتب مسرحيات عن حياة العائلة التركية التقليدية، كما اقتبس بعض المسرحيات الأجنبية (٤٧).

المسارح الخاصة في السنوات الأولى للجمهورية:

وفي السنة التي تأسست فيها الجمهورية استقر سعدي فكرت وأصدقاؤه في أنقرة وقاموا بتقديم مسرحيات تحت اسم "المسرح القومي" في استانبول. كما قاموا بجولات في أنحاء الأناضول (٤٨).

وفي عام ١٩١٤م قام محسن أرطغرل وبعض الممثلين من دار البدايع في شهزاده باشي بتأسيس مسرح يسمى بمسرح "فرح" (٤٩). وسمحوا للطلبة بالدخول ومشاهدة العروض بنصف الثمن، ولكنهم اضطروا لغلق المسرح عام ١٩٢٥م (٥٠). ومن المسارح الخاصة في استانبول كان هناك مسرح ثريا أوبراتا وأسه ثريا باشا في "قاضي كوي" والذي أصبح فيما بعد فرقة (أوبرا الشعب) وفرقة رشيد رضا وفرقة ناشد وفرقة أوبرا استانبول وفرقة إسماعيل دومبللي (٥١).

واستمر مهيب زاده جلال من دعاة المسرح التقليدي وابن الرفيق أحمد نوري سكرنجي في كتابة المسرحيات بعد إعلان الجمهورية. وكان معظم كُتاب المسرح في تلك الأيام من الروائيين والشعراء ورجال الصحافة. فكتب حسين رحمي كربينارلي ورشاد نوري كونتكين عن المشاكل الاجتماعية التي اعتمدت على الملاحظات الواقعية (٥٢). وركز كل من جودت قدرت وفاروق نافذ وياشار نابي ناير ويعقوب قدري وخالد فخري وناظم حكمت ونجيب فاضل قيصه كورك على المشاكل الناتجة عن التغييرات في البنية الاجتماعية. واستمر الاهتمام بالمؤلفات الموسيقية مثل "حياة الرغد" (Lük Hayat) لمؤلفيها جمال وإكرام رشيد بك حتى يومنا هذا. وكتب الكثيرون مسرحيات في السنوات

الأولى مـن فـترة الحكـم الجمهـوري منهم مخلص صباح الدين ويوسف سروري ومحمود يساري وسرمد مختار أولوس وجلال الدين أذنه وجمال نادر كولر .

المسارح المدعمة من الدولة

تم افتـتاح "مدرسـة الموسيقى" في أنقرة عام ١٩٢٤م مما أدى إلى تأسيس معهد الدولة للموسيقى عام ١٩٣٦م [٥٣]، وحل مسرح الدولة التجريبي للموسيقى عام ١٩٤٩م محل "مـسرح الدولـة والأوبـرا" [٥٤] واليوم تُدرس الدراما في أنقرة "وبل كنت" واستانبول ومعمار سنان والتاسع من سبتمبر وجامعات الأناضول، هذا إلى جانب جامعة حاجة تبه Hacettepe الدولة للموسيقى .

وقـد أدمجـت دار الـبدايع، الـتي أعـيد تنظـيمها عام ١٩٢٧م بفضل مجهودات محسن أرطغـرل، مـع بلديـة اسـتانبول عام ١٩٣١م، وأعيدت تسميتها عام ١٩٣٦م فصارت "مـسرح مديـنة اسـتانبول" . وفي موسـم ١٩٣٤ – ١٩٣٥م تم افتـتاح قـسم الـدراما . والقـسم الكوميدي في المسرح الفرنسي القديم، وفي عام ١٩٣٢م استمرت دار البدايع في جولاتها في الأناضول في عام ١٩٤٢م [٥٥] .

المسرح في الخمسينيات "فترة الوثبة المسرحية"

تـرك محـسن أرطغـرل مـسرح الدولـة عـام ١٩٥١م، وقام بتأسيس "المسرح الصغير كمسرح خاص في استانبول".

وتم تعـيين "أورخـان خنجرلـي أوغلـي" عام ١٩٥٢م مديراً لمسرح مدينة استانبول وكـان المخـرج المسرحي ماكس ماينوك (٥٦) قد قام بالتدريس فيما بعد في معهد استانبول للموسيقى وفي مدرسة الدراما بجامعة أنقرة وفي مسارح الدولة (٥٧).

وأعيد تعيين "محسن أرطغرل" مديراً عاماً لمسرح الدولة عام ١٩٥٤م وقد قام بافتتاح مـسرحين جديـدين همـا المـسرح الثالث ومسرح الغرفة. وفي سبتمبر ١٩٥٧م تم افتتاح مـسرحي "بورصـة" و "أزمـير" وهما من مسارح الدولة وتم تشكيل هيكل وظيفي دائم لمسرح الأطفال (٥٨).

المسرح الخاص ومسرح الهواة في الخمسينيات

عام ١٩٥٤م صارت مسارح المسرح الجديد ومسرح خالد رون دورمن ومسرح الجيب ومـسرح "معمـر قره جه" وفرقة "عزيز باصمه جي" و"توحيد بيلكه" ومسرح وأوبرا اسـتانبول مـن أشهر مسارح استانبول وتم افتتاح مسرح "خلدون دورمن" عام ١٩٥٦م ومـسرح الغـرفة عـام ١٩٥٧م في اسـتانبول، والمسرح الخامس "اوغوز بورا" في أنقرة. وكانت فرقة مسرح "كونر سومر" تعتبر فرقة للهواة (٥٩).

وقـد تـم تأسـيس مـسارح الهـواة مـن الـشباب في جامعـات أنقرة واستانبول عام ١٩٥٢م وتم تقـديم عـدد مـن المسرحيات في أنقرة عام ١٩٥٧م من جانب مسرح شباب جامعـة اسـتانبول، والمـسارح الأكاديـمية مـثل جماعة مُحبي المسرح الشبان، وممثلي كلية "روبرت"، وفرقة ليسية "غلطه سراي"، وكذلك مسرح الجامعة الفنية.

قـام الفـنانون الـشباب بالجامعة الفنية بتدريب ممثلين كثيرين بدءاً بمسرحيات الهواة، كمـا قامـوا بكتابة المسرحيات ونظموا مهرجاناً يدعى (أردك) وفي عام ١٩٥٨م تأسست فرقة مسرح جامعة أنقرة وفي عام ١٩٦٠م تأسس مسرح الاتحاد القومي للطلبة الأتراك(٦٠)

موضوعات المسرح في الخمسينيات:

كانـت المسرحيات تكتب عن موضوعات اجتماعية واقتصادية: مثل التمدين السريع الـناتج عـن الهجـرة مـن الـريف إلى المـدن ومشكلات أخرى. وفي نفس الفترة تم إلقاء الـضوء علـى الأحـداث الجاريـة مـن خلال أعمال لـ "رشاد نوري (٦١) كونتكين" منها "الأنـشودة القديمـة" و"ضيافة على جبل الله (٦٢)، ومسرحيات "تورجوت أوزاقمان"

أهمهـا (الطـوفان) و(عـشرة أشـخاص في الـشمس) (٦٣)، وكتب خالدون تانر مسرحية (الخـارجين) (٦٤) ومـسرحية (حيـنما تـدور الطاحـونة) (٦٥) جـسر قـره يـار لـــ "رفـيق أرطـوران" ومـسرحيات اجتماعـية كمـسرحية (سـطو) و"رصـيف قاضـي كـوي"، واسـتوحى "أورخـان أصـنا" مسرحية الآلهة والبشر (آلهة ورجال) من التراث الديني، واستوحت "حرم سلطان" أعمالها من التاريخ ومشاكل المسنين، وتناولت أعمال عزيز نـسين (٦٦) "(هـل تأتـي للحظـة؟) (Biraz Gelir Misiniz)، و(شـيء يجـب أن يـتم) Bir şey yapmalı مشاكل فردية وفي مجالات عامة.

"ازدهار المسرح في الستينيات"

ازدهـرت المـسارح الخاصـة في الستينيات وخاصة مسرح دورمن للهواة الذي كان قد افتتح عام ١٩٥٥م وكان من أهم المسارح وبه أشهر الممثلين (٦٧).

وأسـس محـسن أرطغـرل الـذي كان مديراً لمسارح الدولة عام ١٩٥٨م، رابطة ممثلي "كـنت" مـع "يبلديـز" و"مـشفق كـنتر" عام ١٩٦١م وكانت هذه الرابطة واحدة من الفرق القليلة التي استمرت فيما بعد....

وفي عـام ١٩٥٨م تم تعيين "جنيد كوكجر" لإدارة مسارح الدولة لمدة عشرين عاماً. وفي عام ١٩٦٠م تم افتتاح (الخشبة المسرحية الجديدة) ومسرح "آلتون طاغ" "Altındağ" عـام ١٩٦٤م، ومـسرح الدولـة في أطـنة عـام ١٩٦٦م، وقـصر الثقافة عام ١٩٦٩م. وكانت مسارح الدولة تقوم بعروضها المسرحية خارج تركيا (٦٨).

وأعـاد محـسن أرطغرل بصفته مديراً لمسارح الدولة باستانبول تقديم العروض للطلبة كما حدث في مسرح "فرح". وأنشأ فرقا مسرحية في "قاضي كوي" عام ١٩٦٠م، وفي "الفـاتح واسكودار" عام ١٩٦١م، وفي ذات الوقت بدأت عروض المسرحيات في قلعة "الروملي" صيفاً (٦٩).

كمـا قـدمت فـرقة "مـسرح المـيدان" الـذي أسسه فنانو مسارح الدولة عام ١٩٦٠م مـسرحياته حتـى ١٩٧٣ – ١٩٧٤م. وفي بدايـة نـشأة هـذه الفـرقة نظمـت عروضـاً ومسرحيات للأطفال.

ولا تـزال هـناك مـسارح تؤدي مسرحياتها منها مسرح "أورال أوغلي" الذي تأسس عـام ١٩٦٠ – ١٩٦١م، ومـسرح انكـين جـزار "وكولرزسـروري" الـذي تأسس عام ١٩٦٢م.

ولم يدم طويلاً مسرح المدرج الروماني الذي افتتح ١٩٦٢ – ١٩٦٣م على الرغم من أنه كان يُعد من أنجح الفرق ذات الحس الفني العالي [٧٠].

وفي عام ١٩٦٣م قام ممثلو مسرح المدرج الروماني بتأسيس مسرح أنقرة للفنون وقاموا بعرض مسرحيات للأطفال والكبار وهم مستمرون في تقديم هذه المسرحيات حتى الآن[٧١].

وظهر العديد من المسارح في استانبول في الستينيات منها : –

مسرح "علوي أوراس " Ulvi Uras " أصدقاء الممثلين ومسرح آل‌پاجو Alpago وفرق "كزانفر أوزجان" – "كونل أولكي" وفرقة منير أوزكول ومسرح جين آير [٧٢].

كما قام مسرح "العاصمة" الذي افتتح عام ١٩٦٦م في أنقرة، بعض مسرحيات للأطفال وكان هناك العديد من الفرق المسرحية في استانبول مثل مسرح الشعب ومسرح استانبول للفنون وفرقة نجدت طوسون Necdet Tosun وفرقة نژاد أويغور "Nejat Uygur" وأصدقائه.

وتأسس مسرح مدحت باشا والمسرح الكوميدي الصغير في أنقره عام ١٩٦٧م، وكذلك مسرح مدينة قاضي كوي وفرقة "مجاب أوفلو أوغلي" وملهي "متين آق بينار" كذلك ملهى زكي آلصاي (كبارية) في استانبول [٧٣] ولا يزال مسرح (الكبارية) "دوه قوشي" يمارس نشاطه حتى الآن. وقام ممثلو مسرح الشعب الذي تأسس في أنقرة عام ١٩٦٨م بعرض مسرحياتهم في أنقرة واستانبول. ومن فرق "الشباب" ظهر مسرح "يكي شهر" ومسرح الدراما. وتأسس في أنقرة مسرح الوحدة تحت إدارة كنجو ارقال وكذلك مسرح الأصدقاء [٧٤].

وقامت معظم فرق المسرح الخاص بجولات في أنحاء تركيا وسافر بعضها للخارج. وقدمت معظم المسارح التي تأسست في الفترة بين ١٩٦٠ و ١٩٧٠م. مسرحيات للأطفال، ولكن اختلف مسرح أنقرة للفنون من حيث الجودة وبدأت "مسارح أطفال" متخصصة في الظهور.

وقد أعد البنك التجاري التركي الوحيد مسرحًا للأطفال عام ١٩٦١م [٧٥]، وتأسست مسارح في مدن كثيرة، ففي عام ١٩٦٨م تأسس مسرح الليلة الألف بعد المائة للأطفال. وفي عام ١٩٦٩م مسرح (الأطفال الأشقياء) وكذلك فرقة ممثلي "أطفال العالم" وبعد عام ١٩٦٣م تأسست مسارح البلدية [٧٦].

وفي الـشهور الأولى مـن عام ١٩٦٤م تم إنشاء مسرح البلدية في مدينة "اسكي شهر" تحت إدارة "أركين بك" وتأسس عام ١٩٦٥م مسرح بلدية البحر الأسود. كما تأسست مـسارح للهـواة في "أزمـير" و"سمـسون" و"آطـنه" "وغـازي عينتب" "ودياربكر" وقونية وأزميت (٧٧).

ولا تـزال المـسرحيات "تقـدم علـى مـسرح أنقـرة التجريبي، وفرقة المسرح، وفرقة شـباب أنقـرة، و"المـثلين المجهـولين" في اسـتانبول والفـرقة السادسة ومسرح الوحدة وفرق كثيرة صغيرة. وقد فاز مسرح أنقرة التجريبي وكذلك فرقة المسرح بجوائز كثيرة في مهرجانات في تركيا والخارج.

ومـن المـمـثلين الـذين قامـوا بـتقديم المـسرحيات على مسرح مدينة استانبول في فترة الجمهـورية "محـسن أرطغـرل"، وإسماعـيل غالـب أرجـان وراشد رضا ورشيد باران وكمال كوجوك ومحمود مورالي وعلوي أوراز، وذهني كوجمن، وطونج يالمان، وحامد آقـين لـي، وبلقـان الجـان وعلـي طايكـون (٧٨) وهـناك الكـثيرون الـذين قاموا بإخراج مسرحيات لفرقهم الخاصة وعملوا في الأفلام.

ومن الذين عملوا وقاموا بالتدريب على مسرح الدولة: أرطغرل الكين وصالح جانار ومعـزز لـوتس وشهاب آق آلين ونوري آلتين أوق ورضا دميريل راغب خايقير وآسمان قـوراط وكمـال بكـير أوزمان وكريم افشار وسميح سركن وعلى جنكيز جلنك وأركين أوربـك وايـشيق طوبراق وسونمز آتاصوي (٧٩). كما قدم معهد الدولة للموسيقى فنانين ممتازين بعضهم ما يزال في موقعه. واليوم يعتبر كل من "إسماعيل بكير آغلاكول" الذي تـدرب في الخارج، و"كنعان عشق" في المسارح الخاصة أهم مخرجي مسرح الدولة (٨٠). وفي السنوات القليلة الماضية سافر كل من يوجل آرتن وكنعان عشق بمسرحياتهم للخارج كمـا عـرض تامر لوند من مسرح الدولة، في تركيا والخارج "الدراما في التعليم"، ومن المديـرين – المثلين: خالدون دورمن ومنير أوزكول وآصاف جكل تـپه وانكين جزار وسـرمد چغان وكنز سومر وييلد يزكتتر ومشفق كنتر وأركون كوكنار. كما قام نورهان قـره داغ الـذي عمـل مع هواة من جامعة أنقرة على مسرح أنقرة محاولة تقديم مسرحياته على مسارح خاصة بعد ١٩٨٠م (٨١).

وعمـل كـل مـن تورجـوت ظـائم – ويعمل رسامًا – وطارق لوند أوغلي وحسين مونجي ورفيق أرمن كمصممي ديكور في مسرح الدولة. وعمل أيضًا كل من عثمان شن

كـزر ودويغـو صـاغيـر أوغلـي ومتين دكز وتورجوت آطه لاي كمصممي ديكـور فـي مسـارح عديدة [٨٢].

وقـام محسن أرطغرل باستدعاء مخرجين أجانب لتقديم بعض المسرحيات على مسرح مديـنة اسـتانبول. واسـتمر مـسرح الدولـة في العمل مع المخرجين الأجانب منذ ١٩٤٩ عـندما تأسـس المـسرح. ولا يـزال هـذا الـتعاون قائماً حتى الآن وتتم دعوة الفنانين من الخارج بشكل دائم إلى تركيا [٨٣].

وتم عـرض بعـض المـسرحيات الهامـة بـين ١٩٦٠ – ١٩٧٠م ومن الملاحظ التطور الواضح في كتابة المسرحيات.

ولـسنوات عديدة قام كُتاب المسرح الأتراك بكتابة مسرحيات معاصرة بمستويات فنية غـربية. فـبدأت بعـض المـسرحيات الـتي كتبت بطريقة العروض التقليدية تمثل "الهوية القومـية" للمـسرح التركـي. واسـتعان خالـدون تانـر في مسرحياته مثل (أسطورة على قـشانلي) "Keşanlı Ali Destanı" وكـذلك مـسرحية (سـوف أغمـض عـيني وأقـوم بمهمـتي) Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım بالمـسرح التركـي التقلـيدي والملحمـي [٨٤]. وتعـتمد مسرحية واصف أون كورن وعنوانها (كيف سيتم إنقاذ آسيا "Asiye Nasıl Kurtulur" علـى الاستعراض، وتعكس مسرحية (مصنع القدم والساق) (Ayak Bacak Fabrikası) لــ "سـرمد جغان" مفهوماً تربوياً وقام تورجون أوزاقمان بتحليل المشكلات الاقتصادية والاجتماعية في مسرحية الموقد "Ocak" وقام مليح جودت آند آي بدراسات عن المسرح الهزلي في السبعينيات وذلك في عمله (إحترس من الكلب) (Dikkat Köpek Var) وعمل آخر (غداً في أخدود آخر) (yarın başka Koruda) وقد تناول مشكلة العزلة الاجتماعية في أعماله [٨٥].

وتتأثـر بعض المسرحيات مثل مسرحية كونكور ديلمن (الأضحية) (Kurban) والتي تتناول مشكلات المرأة التركية، بالمسرح اليوناني القديم [٨٦].

وهـناك أيضاً مسرحية (بذور وتربة) (Tohum Ve Toprak) لأورخان أصنا طورغن ومـسرحية (إبـراهيم المجـنون) (Deli Ibrahim) ومـسرحية (سـقراط يدافـع) Sokrat Savunuyor وهـناك مـسرحيات شـديدة الواقعـية كمسرحية أورخان كمال [٨٧] المسماة (الزنـزانة الاثـنين وسـبعين) (72 Ci Kogus) ومـسرحية جـتين آلـتان المسماة (المطلب) Dilekçe.

وينـتقد " عزيـز نـسين " المجـتمع في مـسرحيته (وحش طوروس) Toros Canavari ويمـس " جـواد فهـيم " الحس الاجتماعي للمسئولية في مسرحيته (قبل أن يذوب الثلج) (Buzlar Cözülmeden) .

وهـناك مسرحيات عديدة تعكس مشاكل المناطق الريفية [٨٨] منها مسرحية " أورخان أصـنا " المسماة (فتاة فاديك) (Fadik Kız)، ومسرحية أيرول طوى واسمها (بير سلطان ابـدال) Pir Sultan Abdal ومـسرحية (الانتـصار) Pusuda لــ جاهـد آتاي ومسرحية " ياشـار كمـال " المـسماة (صفيح) (Teneke) و " رجب بيلكينر في مسرحية (المتمردون) Isyancilar و " نجاتـي جمعـه لي " في مسرحيتي " عوائق " (Nalınlar) و(صيف بلا ماء) (Susuz Yaz) ومـسرحية (المـرأة الـوردية) (Pembe Kadın) لــ " هـدايت صـايك " وتـناولت مـسرحية (شـرخ علـى الشاطئ) Catidaki çatlak لـ " عدالت آغ أوغلي " – المشاكل الاقتصادية .

ويـــصارع طـــارق بوغـــره مـــن أجـــل الحـــرية في مـــسرحيته (أريـــد أن أقـــف) (Ayakta Durmak istiyorum) ومـن المـسرحيات الجديرة بالاهتمام مسرحية " أوقتاي رفعـت " واسمهـا (بعـض الـناس) Birtakım İnsanlar ومـسرحية (الـنظام الفاسـد) Bozuk Düzen لمـؤلفها كونـر سـومر ، كـذلك مـسرحية (منـزل علـى الحـدود) (Sınırdaki Ev) ومـسرحية (حكايـة الـدب) Ayi Masali لـ رفيق أرطوران ومسرحية (نكـار الدمـوية) (Kanlı Nigar) لـــ صـادق شـنديل ، ومـسرحية (مـياه مـشعة) (Sular Aydınla yor) لـ " نزيهة مريج " .

المسرح التركي في السنوات العشرين

من ١٩٧٠ إلى ١٩٩٠م

وفي السبعينيات استعان المسرح التركي بالأساليب الفنية الغربية مع الاحتفاظ ببنيته التقليدية. وبعد الموسم المسرحي ١٩٧٢ – ١٩٧٣م بدأت مسارح تركيا الخاصة في الإغلاق، وفي خلال عامين قل عددها [٨٩].

ساهمت المساعدات المالية في افتتاح مسارح جديدة، وبدأ مسرح الدولة على وجه الخصوص مرحلة استقرار جديدة في "بورصة" و"أزمير" في موسم ١٩٧١ – ١٩٧٢م، وفي استانبول في موسم ١٩٧٨ – ١٩٧٩م كما زاد عدد مصممي الديكور. وفي هذا الوقت كان مسرح الدولة يتكون من خمسة مسارح، في أنقرة [٩٠].

وفي عام ١٩٧٨م بدأت الفرق المسرحية في تركيا تجوب المدن الكبيرة وكان تنظم بشكل دائم كل موسم. وتم تقسيم مسارح مدينة استانبول إلى خمسة أقسام، وصدرت بعض اللوائح الخاصة بالمسرح عام ١٩٧٦م. وكان لكل قسم مجموعة من المديرين الفنانين بدرجة مدير عام [٩١].

وأنشئ مسرح متنقل من بين مسارح المدينة. واستمرت هذه التقسيمات حتى عام ١٩٨٠م.

وعلى الرغم من ذلك فإن كثيراً من المسارح الخاصة التي كانت قد تأسست بعد عام ١٩٧٠م لم تدم طويلاً، ومن فرق المسرح التي نشأت حتى عام ١٩٧٤م فرقة (الإخوة الممثلين) (Kardeş Oyuncular) وفرقة (ممثلي أنقرة) Ankara Oyuncuları وفرقة مجموعة الممثلين "Grup Oyuncuları" وفرقة المسرح الدائري "Çevre Tiyatrosu" ولا يزال مسرح علي بويراز اوغلى Ali Poyrazoğlu الذي تأسس في استانبول موسم ٧٢ ـ ١٩٧٣م يعرض مسرحياته التي كانت قد جذبت انتباه الكثيرين[٩٢]. وفي السنوات اللاحقة اتخذ مسرح "ثوريو أنقرة" (Dast) الذي أسسه أرقان يوجل ـ الذي كان قد ترك مسرح أنقرة مع مجموعة كبيرة ـ اسما جديدا وهو "المسرح الشعبي". وبعد ذلك أنشأ فنانو "رابطة فناني الفترة القصيرة" المسرح المعاصر (Çağdaş Sahne). وعمل هذا المسرح كمعهد متعدد الثقافات وقامت رابطة أنقرة السينمائية بالإشراف عليه، كما قامت بتنظيم المسرحيات والحفلات الموسيقية. واكتسب هذا المسرح مركزا مرموقا بعرضه مسرحيات الأطفال ضمن فرق معينة[٩٣].

اتخـذت بعـض المـسارح القديمـة قالـبا حديـثا منها مسرح الأطفال المسمى (آق بنك) (Akbank) ومسرح "ممثلي أطفال الاناضول" ، ومسرح أنقرة للأطفال .

ركزت موضوعات المسرحيات على قضايا وهموم العمال والموظفين وسكان الأزقة ، وأحـداث الواقـع المعاصـر ومـشكلات المجـتمع ، وكـان ذلك بعد السبعينيات . وهناك موضـوعات أخـرى اسـتلهمت مـن حـرب الاسـتقلال وسنوات الحرب العالمية الثانية . فتـناول "عـصمت كـوتاي" بعـض الحكايـات عـن سنوات الحرب في مسرحيته المسماة الحـذاء المتـسخ (Tozlu Çizmeler) ، كمـا تـناول حـياة شخصيات من بيئات مختلفة في مـسرحية مـساكن . . مساكن (Evler .. Evler) ، وتناول كذلك العمال الذين يقومون برصف الطرق السريعة في مسرحيته (٤٠٣ كيلو متر) (403 kilometer) .

بعـد الـسبعينيات كتـبت مسرحيات أخرى منها مسرحية (قصة حياة علي رضا بك) لـ"بشار صابونجي" ، ومسرحية (حلم إيبسن) لـ"طارق بوغرا" .

الخاتمة

كانت للقبائل التركية التي هاجرت من آسيا إلى الأناضول فنون شبيهة بفن المسرح وكذلك كان للسلاجقة وللعثمانيين مسارحهم وفنونهم التي تدخل في إطار المسرح التقليدي .

أما الفترة التي تناولتها دراستنا فتقع بين بداية القرن العشرين وحتى نهاية عقد الثمانينيات منه حيث ظهر التأثر البالغ بأوروبا بشكل كبير خاصة في بدايات هذا القرن . وقد لاحظنا في دراستنا هذه أنه على الرغم من تأثر المسرح التركي بالأوروبيين فعادة ما يستخدم كتاب المسرح الحديث عناصر المسرح التقليدي في إبداعاتهم .

وفي الجزء التمهيدي من هذه الدراسة التي تناولت المسرح التركي في العصور الوسطى ، كان من السهل علينا ملاحظة تأثير حضارات الأناضول القديمة والجماعات الوثنية والشامانية ومعتقدات الإسلام ، التي آمن بها الترك في مسرحيات القرى . كما اشتهرت وشاعت أيضًا العروض الدرامية وعروض البلاط الكوميدية للسلاجقة وتعد مسارح العرائس المتحركة الشهيرة في آسيا الوسطى ضمن المسرحيات التقليدية لأتراك الأناضول أثناء العصر السلجوقي .

وفي العصر العثماني أتاحت الاحتفالات العامة كحفلات الزفاف الملكية وميلاد أمراء جدد واعتلاء الحاكم العرش ، كذلك الانتصار في غزوة أو فتح ، أتاحت كل هذه المناسبات الفرصة لإقامة عروض درامية وكوميدية .

واشتهرت مسرحية العرائس المتحركة مع نهاية القرن السادس عشر واتخذت اسما نهائيا لها بعد القرن السابع عشر هو اسم القره كوز أو مسرح الظل (المسرح الأسود) .

ثم ظهرت التمثيلية الميدانية (الاورطه اويونى) وذاعت المسرحيات التركية التقليدية أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر وأثر المسرح الشعبي كثيرا في الترفيه عن البلاط

لقد بدأ التغريب في المسرح مع ظهور التنظيمات في عام ١٨٣٩م ، ولم تكن هناك مسرحيات مكتوبة قبل ظهور التأثير الغربي فكان الممثلون يقومون بالارتجال ، ثم تم تحديث شخصيات المسرح التركي التقليدي ، وقدمت المسرحيات ذات الطابع الارتجالي على مسارح أوروبية الطابع ، بممثلين يرتدون الأزياء الأوروبية ، وتم التعاون بين بعض الفرق المسرحية الأجنبية التي كانت تقوم بزيارة تركيا وبين الممثلين الأتراك ، وقدمت المسرحيات التقليدية في أماكن عامة مثل المقاهي والميادين العامة ثم حلت بالتدريج المسرحيات المقدمة من الفرق الأجنبية مكان العروض المقدمة .

ومـع بدايـة القـرن العـشرين اسـتمرت فرق المسرح التي ظهرت في فترة التنظيمات، وعقـب إعـلان الدسـتورية الثانية (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨م ظهر تكثيف للأنشطة المـسرحية مـع فـرق جديـدة تم تأسيسها، وظهر الميل إلى تناول المشكلات الاجتماعية في المـسرح، كمـا ظهـرت المـسرحيات التاريخـية المعـتمدة على أفكار مستوحاة من التاريخ العثماني.

كـان لتأسـيس "دار الـبدايع" البـيت العثمانـي للجمال" أكبر الأثر في تطور المسرح التركي، وذلك عن طريق التوسع في التدريب في مجالي الموسيقى والدراما.

وفي الفـترة الأخـيرة من "المشروطية الثانية" تحول الكثيرون من كتاب القصة القصيرة والـروائيين إلى كـتابة المـسرح، مـنهم حسين جاهد وحسين سعاد وجناب شهاب الدين ومحمد رءوف وحسين رحمي گـربينارلي ورشاد نوري وخالدة أديب.

عقـب تأسيس الجمهورية ظهر اهتمام كبير بالمسارح المدعمة من قبل الدولة وافتتحت "بـيوت الشعب" (Halk Evleri) عام ١٩٣٢م، كما افتتحت عدة مسارح في السنوات الأولى للجمهـورية منها المسرح القومي ومسرح "فرح" وفرقة "أوبرا الشعب"، وأوبرا استانبول وغيرها.

أعـيد تنظـيم "البـيت العثمانـي للجمال" وبعد تدعيمه من قبل بلدية استانبول تغير اسمه إلى مسرح مدينة استانبول.

أمـا المـسرح في فـترة الخمسينيات تلك الفترة التي عرفت بالوثبة المسرحية التي سبقت الازدهـار الحقيقـي في الـستينيات، فقـد أنشئت فيه عدة مسارح، أهمها المسرح الصغير باستانبول والمسرح الثالث ومسرح الفرقة ومسرح بورصة ومسرح أزمير والمسرح الخامس بأنقـرة، كمـا تم في تلـك الفـترة تأسـيس مـسارح الهـواة من الشباب في جامعات أنقرة واسـتانبول. وكانـت المـسرحيات تكـتب في موضوعات اجتماعية واقتصادية كالتمدين الـسريع الـناتج عـن الهجـرة من الريف إلى المدن ومشكلات أخرى، كذلك كانت هناك مسرحيات مستوحاة من التراث الديني كمسرحية (الآلهة والبشر) لـ أورخان اصنا.

ازدهـرت المـسارح الخاصـة في الـستينيات، وظهـر العديـد من المسارح الجديدة منها مسرح "علوى اوراس" باستانبول، ومسرح آلپاجو ومسرح جين ايو، وافتتح مسرح العاصـمة بأنقـرة، وقـام بعـرض مـسرحيات للأطفـال، كما تأسس المسرح الكوميدي الـصغير بأنقـرة، ومـسرح اسـتانبول للفنون ومسرح مدينة قاضى كوى (Kadi Köy).

وتعـددت فرق الشباب التي انشئت بها مسارح خاصة كمسرح يكى شهر Yeni Şehir ، ومـسرح الـدراما ، كما بدأت مسارح متخصصة للأطفال في الظهور ، وتأسست المسارح العديدة للهواة في مدن أزمير وسمسون وآطنه وديار بكر وقونيه وإزميت .

ومـن أبـرز ممثلـي تلـك الحقبة محسن أرطغرول واسماعيل غالب ارجان وراشد رضا ورشيد باران وكمال گـوچوك ، وعلوي أوراز وغيرهم .

وعلـى حـد قـول معظم مؤرخي المسرح التركي فقد تم عرض الكثير من المسرحيات الهامـة في الفترة من عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٧٠م ، كما أنه من الملاحظ التطور الواضح في أسلوب كتابة المسرحيات في تلك الفترة ولسنوات عديدة قام كتاب المسرح الأتراك بكتابة مـسرحيات معاصـرة بأسـاليب فنـية غربية وبدأت بعض المسرحيات التي كتبت بطريقة العروض التقليدية تمثل الهوية القومية للمسرح التركي وفي الوقت نفسه لم يتم الاستغناء نهائيا عن عناصر المسرح التركي التقليدي والملحمي .

ووجـدت في نفـس الفـترة إلى جانـب التيارات العالمية الاتجاهات القومية التركية . إن كـثيرا من المسارح الخاصة التي انشئت في أوائل السبعينيات قد تم إغلاقها ، ولكن الدولة بذلت جهدا ملموسا في إنشاء مسارح بديلة .

لقـد اكتـسب المسرح المعاصر ـ الذي عمل كمعهد متعدد الثقافات ـ مركزا مرموقا في تطـور النهـضة المـسرحية في فـترة السبعينيات ، وركزت موضوعات المسرح على قضايا وهمـوم الطـبقة الكادحـة مـن الـشعب وعلى مشاكل المجتمع الحقيقية ، كما استلهمت بعض المسرحيات موضوعاتها من حرب الاستقلال والحرب العالمية الثانية .

في الثمانينيات استمر مسرح الدولة في الانتشار وذلك من خلال افتتاح مسارح جديدة في مـدن مـتعددة ، وراجـت في مـسارح الدولـة المسرحيات المعاصرة والكلاسيكية . وفي أواخر الثمانينيات انشئت عدة مسارح خاصة ، واستمرت بعض المسارح في نشاطها الذي كانـت قـد بدأته في الستينيات والسبعينيات ، وتعددت المسرحيات للكبار وللصغار كما تمـت في أواخـر الثمانيـنيات تـرجمة بعض المسرحيات التي كتبت بواسطة كتاب أتراك في الفـترة مـن عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٨٠م ، إلى بعض اللغات الأوروبية ، وقامت بعض الفرق المسرحية الأجنبية بتمثيل بعض تلك المسرحيات المترجمة عن التركية ، وإن دل ذلك علـى شـيء فإنمـا يـدل علـى تقديـر ـ ليس بقليل ـ للأعمال المسرحية التركية التي كتبها المبدعون ومهارة عالية .

الهوامش

(١) فتحي عبد المعطي النكلاوي، المسرح التركي، ترجمة عن نيقولاس . ن . مارتينوفيتش، القاهرة، ١٩٨٥م ص١٣ .

(٢) لا يعني هذا الكلام أن "اسخيلوس" اخترع المأساة اختراعًا، وإنما أن أول كاتب للمسرحية تناول بالتنقيح والتصحيح مجموعة من التقاليد اليونانية، وطائفة من الإرهاصات المسرحية، نمت وترعرعت بالتدريج إلى أن أثمرت فن المسرح بالشكل الذي عرفناه، تمامًا كما فعل أرسطو بالنسبة إلى المنطق فهو لم يخترع قوانين التفكير اختراعًا، بل جمع ما كان شائعًا قبله على نحو مبهم مبعثر ليضعه في صورة أقيسة منطقية نتج عنها في النهاية ما يعرف بعلم المنطق .

راجع كتاب المسرح فن وتاريخ لمؤلفه جلال العشري، القاهرة ١٩٩١م، ص٦ ، ٧ .

(٣) المرجع السابق ص٩ .

(٤) اختلف الدارسون والباحثون حول اشتقاق كلمة "قره كوز" ومدلولها الاصطلاحي، فيرى البعض أنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما "قره" ومعناها الأسود، ويدللون على صحة قولهم بالاستشهاد بكلمة (قره ميدان) التي أطلقت على الميدان الذي كان يقع فيه السجن العام في القاهرة ومعناها الميدان الأسود، وثانيهما لفظ (كوز) ومعناه العين، وعلى ذلك يكون معنى (قره كوز) العين السوداء، لكنهم يختلفون لم سمي كذلك، يرى البعض أنه سمي بالعين السوداء لأن الذين يقومون به كانوا من الغجر، والغجر سود العيون، يرى البعض الآخر أنه سمي بالعين السوداء لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود، (فالقره كوز) يقوم على الشكوى من الحياة ونقد أحوالها .

ويرى المستشرق الألماني (ليتمان) أن كلمة (قره كوز) تحريف تركي للاسم العربي (قرقوش) الذي كان يسمى به أحد الوزراء في العصر الأيوبي والذي اشتهر بالظلم حتى أصبح لفظ (قرقوش) رمزًا للظلم، وبعد انتهاء حكم قراقوش أخذت الجماهير تسخر من مظالمه، وإمعانًا في الانتقام من ذلك الحاكم الظالم، فقد أطلقت الجماهير على الشخص الذي يشخص هذه السخرية لفظ (قراقوش) الذي حرف إلى (قره كوز) بفضل التأثير التركي .

راجع د . محمد مندور، فنون الأدب العربي، المسرح، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩م، ص٢٤ ،٢٣ .

(٥) "خيال الظل" يعتقد بعض الباحثين أن هذا الفن وجد بالهند أولاً، ثم انتقل إلى الصين وبعد ذلك إلى البلاد الإسلامية الأخرى . أما في مصر فيرى بعض الدارسين أن هذا الفن الذي مارسه ابن دانيال الموصلي استطاع أن يرسي في مصر المملوكية –أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر، فكرة المسرح في مصر وذلك على حد قول د . على الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي، الكويت ١٩٧٧ـ ١٩٨٧ ، ص٢٤ .

أما الدكتور محمد مندور فيقول في نفس هذا الصدد إن خيال الظل لم يوجد في مصر قبل عصر الظاهر بيبرس .

أنظر محمد مندور، نفس المرجع، ص٢٠ .

6- Niyazi Aki: xIx yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, Ankara 1963, s. 127

7- Metin And: cunhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu üçüncü Baskı, Ankara 1983, s. 542.

(٨) المرجع السابق ص ٥٤٣ .

(٩) المرجع السابق ص ٥٤٣ .

10- Talat Sait Halman, Modern Turkish Drama, (U.S.A.) 1976, P.32

(١١) المرجع السابق، ص٣٧ .

(١٢) طلعت سعيد، نفس المرجع، ص٣٤ .

13- Müzaffer Gökmen: Tiyatro Tahlilleri, Ankara 1985, s. 42

14- Prof: Cevad Memduh Altar, cilt Iv, Istanbul 1989, s. 254

(١٥) المرجع السابق ص٢٥٥ .

(١٦) المرجع السابق ص٢٥٦ .

(١٧) نيازي آقى : نفس المرجع، ص٦٣٩ .

(١٨) متين أند : نفس المرجع، ص٥٥٢ .

19- Özdemir Nutku, Tiyatro ve Yazar, Ankara, s. 48

(٢٠) متين أند : نفس المرجع، ص٥٥٦ .

(٢١) المرجع السابق : ص٥٥٧ .

(٢٢) مظفر كوكمن : نفس المرجع، ص٩ , ١٣١

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٣٢ .

(٢٤) د. محمد مندور نفس المرجع، ص١٧٩ .

(٢٥) د. أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر، القاهرة ١٩٩٣، ص١٩، ١٨ .

(٢٦) المرجع السابق، ص٢٥ .

27 - Selami Izzet, Tiyatroya Dair, Istanbul 1938, s. 28

(٢٨) متين أند، نفس المرجع، ص٥٥٧ .

(٢٩) جواد ممدوح آلتار، نفس المرجع، المجلد الرابع، ص٢٥١ .

30- Ahmet Hamdi Tanpinar : 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Dördüncü baskı , İstanhul 1976 , s. 191

(٣١) متين أند : نفس المرجع، ص٥٧١ .

(٣٢) المقصود "بالأورطه" أورطه أويوني" التمثيلية الميدانية .

(٣٣) جواد ممدوح آلتار : نفس المرجع، ص٢٦٩ .

(٣٤) نيازي آقي، نفس المرجع ص١٢٩ .

(٣٥) المرجع السابق، ص١٣٠ .

(٣٦) المرجع السابق، ص١٣٠ .

(٣٧) جواد ممدوح آلتار، ص٢٥٩ .

38- Suat Taser , Tiyatro , Istanbul 1963 , s. 36.

(٣٩) ساهم (البيت العثماني للجمال (Darulbedayi - i - Osmaniye) بشكل كبير في تطور المسرح التركي وذلك بالتدريب في مجالي الموسيقى والدراما.

انظر متين أند، نفس المرجع.

(٤٠) المرجع السابق، ص٥٧٩.

(٤١) سعاد طاشر، نفس المرجع، ص٣٨.

(٤٢) سلامي عزت، نفس المرجع، ص١٦٩.

43- Sevda Sener , Musaahipzade Celal Ve Tiyatrosu , Ankara 1963 , S. 12.

(٤٤) جواد ممدوح آلتار، نفس المرجع، ص٢٦٢.

(٤٥) سعاد طاشر: نفس المرجع، ص٤١.

(٤٦) ساعدت مراكز الشعب "Halk Evleri" من خلال منشوراتها وعروضها وجولاتها ومسابقاتها في نشر وتطوير المسرح التركي.

راجع "اوزدميرنوطقو"، نفس المرجع، ص٨٦.

(٤٧) المرجع السابق ص٨٧.

(٤٨) جواد ممدوح آلتار: نفس المرجع، ص٢٧٤.

(٤٩) سلامي عزت، نفس المرجع، ص .....

50- Sevengil Ahmet, Yakın çaglarda türk tiyatrosu, 11 cilt, (lst. 1934), s. 97.

(٥١) انظر متين أند، نفس المرجع.

(٥٢) انظر المرجع السابق.

(٥٣) انظر: جواد ممدوح آلتار، نفس المرجع.

(٥٤) المرجع السابق ص٢٨٣.

(٥٥) انظر، سلامي عزت، نفس المرجع.

(٥٦) Max Meieoke مخرج إنجليزي.

(٥٧) المرجع السابق، ص١٨٣.

(٥٨) سونكيل أحمد، نفس المرجع، ص١١٢.

(٥٩) انظر: جواد آلتار، نفس المرجع.

(٦٠) انظر: سونكيل أحمد، المرجع السابق.

(٦١) رشاد نوري: (١٨٨٩ ـ ١٩٥٦) وهو واحد من أشهر الروائيين الأتراك، من أهم أعماله التي مثلت على مسرح دار البدايع باستانبول الخنجر Hancer والرؤيا القديمة Eski Rüya.

62- Tanrıdagi Ziyafeti , eski şarkı.

63- Güneşte on Kişi , Tufan.

64- Dışarıdakiler.

65- Değirmen Dönerdi.

(٦٦) عزيـز نسين : ولد باستانبول عام ١٩١٥م، كاتب هجائي وفكاهي يكتب القصيدة والرواية والمسرحية إلا أن قصـصه الفكاهية هي الأقوى من ين سائر إنتاجه، نال مرتين عامي ١٩٥٦ ، ١٩٥٧م الجائزة العالمية للقصص الفكاهية "سعف النخيل" ، كتب عدة مسرحيات منها مسرحية "هلا تفضلتم قليلاً" وغيرها .

راجع كتاب محمد نور الدين، الأدب التركي الحديث، بيروت ١٩٨٣، ص٧٤ .

(٦٧) انظر، جواد ممدوح آلتار، نفس المرجع .

(٦٨) انظر : "طلعت سعيد هالمان" ، نفس المرجع .

(٦٩) انظر : المرجع السابق .

(٧٠) انظر : سعاد طاشر، نفس المرجع .

(٧١) المرجع السابق، ص٣١٤ .

(٧٢) المرجع السابق، ص٣١٤ .

(٧٣) سعاد طاشر، نفس المرجع، ص٢٤٨ .

(٧٤) متين آند، نفس المرجع، ص٦٠٠ .

(٧٥) انظر، متين آند، نفس المرجع .

76- Özdemir Nutku , Yaşayan Tiyatro , Istanbul 1976 , s. 181.

(٧٧) المرجع السابق، ص١٨٢ .

(٧٨) المرجع السابق، ص١٨٣ .

(٧٩) جواد ممدوح آلتار، نفس المرجع، ص٣٤١ .

(٨٠) المرجع السابق، ص٣٤٢ .

(٨١) أوزده مير نوطقو، المسرح المعاصر، ص٢٩١ .

82- Sener Aytemur , Tiyatro işletmeciliği yönetimi, Ankara 1988 , s. 88.

(٨٣) مظفر كوكمن، نفس المرجع، ص١١٩ .

(٨٤) طلعت سعيد هالمان، نفس المرجع، ص١٩٢ .

(٨٥) سنر آيتمور (Sener Aytemur) نفس المرجع، ص١١١ .

(٨٦) انظر : طلعت سعيد هالمان، نفس المرجع .

(٨٧) أورخـان كمال : (١٩١٤ ـ ١٩٧٠) قاص شهير من أبرز قصصه (السمك – الصوت الجديد – المسيرة – الوطن والعالم – اليوم – جيل الشباب) وغيرها .

(٨٨) متين آند، نفس المرجع، ص٥٩٤ .

(٨٩) متين آند، نفس المرجع، ص٦١٣ .

(٩٠) هذه المسارح الخمسة هي المسرح الكبير büyük Tiyatro والمسرح الصغير Küçük Tiyatro والمسرح الجديد Yeni Sahne ومسرح جبل آلتون Altındağ Tiyatrosu ومسرح الحجرة (Oda Tiyatrosu) راجع كتاب المسرح التركي في العهد الجمهوري، لـ "متين آند" ، ص٦١٤ .

(٩١) أمثال "مسرح الحربية" "Harbiye Tepebaşi"، ومسرح الفاتح Fatih ومسرح "قاضي كوي" Kadiköy ومسرح اسكودار üsküdar – وذكر ذلك البروفيسور جواد ممدوح آلتار في كتابه "تاريخ الأوبرا"، ص٣٦٣.

(٩٢) متين اند، نفس المرجع، ص ٦١٤

(٩٣) المرجع السابق ص ٦١٥

أدباء الترك المحدثون وقضية تبسيط اللغة

تمهيد

تنشأ الحاجة إلى إجراء الإصلاح في أية لغة نتيجة لعوامل عديدة، وغالبًا ما تكون رد فعل، لتدفق العناصر الأجنبية، في اللغة المكتوبة، مما يجعلها غير مفهومة للمتحدثين العاديين بهذه اللغة، مثلما حدث في بعض اللغات؛ كالألمانية، والمجرية، والفنلندية، والنرويجية على سبيل المثال.

وقضية إصلاح اللغة من القضايا التي أثارت الجدل في تركيا المعاصرة وفي العقود الأخيرة تداخلت هذه القضية مع القضايا السياسية والاجتماعية بمعنى أنها أصبحت قضية تلقى عناية كافة المهتمين بمشاكل تركيا الحديثة.

ونحن لا نهدف في بحثنا هذا إلى الدخول في تفصيلات لغوية بحتة كعلم الصرف والبيان والصوتيات مثلاً ولكن هدفنا هو كشف اللثام عن جهود الأدباء الترك في مجال تبسيط اللغة، ورصد مواقفهم على اختلاف مشاربهم وشخصياتهم الأدبية واختلاف المدارس الأدبية التي مثلوها أو انتموا إليها.

تقع الدراسة في مقدمة وأقسام ثلاث، ويتناول القسم الأول بداية ظهور قضية تبسيط اللغة ومدرسة التنظيمات الأدبية، أما القسم الثاني فيتناول جهود أدباء مدرسة الفجر القادم ومدرسة الأقلام الشابة وأدباء الفكر القومي تجاه قضية تبسيط اللغة، أما القسم الثالث والأخير فنتناول فيه أدباء الترك المحافظون وفكرهم تجاه قضية تبسيط اللغة، وأخيرًا ختمنا الدراسة باستعراض أهم ما توصلنا إليه خلالها.

وأهم المصادر والمراجع التي أعانتنا على هذه الدراسة هي تلك التي تؤرخ للأدب التركي الحديث والمعاصر، والتي تؤرخ للغة التركية سواء المصادر المكتوبة باللغة التركية أو باللغتين العربية والإنجليزية. وأهم هذه المصادر:

-Ahmet Kabaklı , Türk Edebiyatı, İst , Cilt 1,2.

-Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İst., 1976.

-Nihat Sami Banarlı , Resimli Türk Edebiyatı Tarihi , İst , 1971 , C. 1.

-Faruk K. Timurtaş , Tarih içinde Türk Edebiyatı, İst., 1987.

-Agah Sirri Levend, Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri, Ankara 1960.

-Nihad Sami Banarlı, Kültür Köprüsü, İst., 1985.

كما أفدنا بكتاب الأدب التركي الإسلامي للدكتور محمد عبد اللطيف هريدي طبعة مركز الأبحاث التابع لجامعة الإمام محمد بن سعود، بالرياض بالمملكة العربية السعودية، عام ١٩٨٧م – ١٤٠٧هـ، أما المنهج الذي اتبعناه في الدراسة فهو المنهج الوصفي التاريخي.

مقدمة

إن البحث في التركيب اللغوي للأدب قديم قدم البحث الأدبي ذاته كما قال [أ] د. لطفي عبد البديع، ومادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة كما هو معلوم.

يظل الأديب المبدع – كما يقول [ب] د. المعتوق – يسير باللغة ويحملها من جيل إلى جيل عاكساً ما خضعت له من تطورات، ومحافظاً في الوقت نفسه على أصالتها وطبيعتها الفطرية وشخصيتها أو هويتها الخاصة، وهذا هو ما دفع [جـ] رواة العرب القدامى لبذل العناية الفائقة في جمع نماذج الأدب الرفيع من الشعر وغيره واستقصائها، وبعث علماء اللغة، وعلماء النحو، والصرف على الاهتمام بهذه النماذج، والحرص على الإطلاع عليها، والدقة في تتبُعها، ودراستها واستقاء اللغة الصافية منها، أو الاستشهاد بها، والقياس عليها، واعتبارها حجة يعتمد عليها في استخدام اللغة على الوجه السليم.

وعندما كثرت المفردات العربية والفارسية في اللغة التركية العثمانية، وأصبح فهمها يستحيل على العامة نظراً لأن أدب الديوان كان يكتب للخاصة، دفع هذا الوضع علماء اللغة سواء من داخل الوسط الأدبي أو من خارجه إلى التفكير فيما يسمى بتبسيط اللغة، وأخذت هذه الحركة شكل التيار يقوى تارة، ويضعف تارة أخرى كما سيتضح في دراستنا هذه.

والمعلوم أن قضية التبسيط في اللغة كانت قد بدأت مع أدب التنظيمات (١٨٦٠ – ١٨٩٦م) وانطفأ وهجها مع أدب مدرسة ثروت فنون ثم عادت وازدادت قوة مع تيار الأدب الجديد والتيار القومي.

ولإيماننا بأهمية دور الأدباء في تكوين اللغة المشتركة –وهي اللغة المكتوبة- حاولنا في دراستنا هذه تسليط الضوء على فكر أدباء الترك ومدى إيمانهم بفكرة التبسيط في اللغة وإيجابيتهم في تطبيق ما يصبون إليه من أهداف من خلال إبداعاتهم شعرية كانت أو نثرية.

أ- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٠، ص٦٢

ب- أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٦، ص١٢٥.

جـ- الجاحظ، رسائل الجاحظ، الرسائل الأدبية شرح د. على أبو ملحم (بيروت ١٩٨٧)، ص٤٧.

يقول ج. فندريس [د] إن النصيب الذي ساهم به الكتاب الفرنسيون في تكوين اللغة المشتركة في فرنسا كبير للغاية، ويقول إن تطهير اللغة الذي دام قرونًا عديدة حصد الفرنسيون من ورائه فوائد جمة، ويضيف إن اللغة المشتركة استفادت من الأعمال التي قام بها الأدباء استفادة كبرى، تتمثل في الوضوح والأناقة، والدقة.

ويبدو أن الأدباء الترك المستنيرين رأوا في فرنسا مثالاً يحتذى، وتأثروا بفكر أدبائها واستنارتهم بالنسبة لمسألة تطهير اللغة، حيث كان البون شاسعًا بين لغة الكلام ولغة الكتابة في فرنسا إبان كتابة فندريس لكتابه الشهير "اللغة" أي أوائل القرن العشرين مما جعله يقول [هـ] (نحن نكتب لغة ميتة، تلك اللغة ترجع إلى القرن التاسع عشر، ومفرداتنا الجارية قد تغيرت منذ القرن السابع عشر). وقد تكهن "فندريس" بأن اللغة الأدبية الفرنسية سيكون مصيرها كاللاتينية، أي أنها ستبقى ولكن كلغة ميتة، أما اللغة الحية فستتطور مستقلة عنها، كما فعلت اللغات الرومانية، ويضيف فندريس أن كل ما يبقى للغة المكتوبة من عمل، هو أن تصير مستودعًا، يزود اللغة بالكلمات والمفردات، وفي هذه الحالة تنشأ لغة أدبية تخالف اللغة العامية.

د ـ ج. فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص / الأنجلو ١٩٥٠، ص٣٤٢.

هـ ـ ج. فندريس، نفس المرجع ص٣٤٤، ٣٤٥.

لغة الأدب التركي قبل عصر التنظيمات:

نحن لا نعرف على وجه اليقين متى قام الأتراك المسلمون من آسيا الوسطى بإحياء تقاليدهم الأدبية المكتوبة. وهناك دليل على أنه ربما قد حدث هذا في نهاية القرن العاشر. ويقول أحد علماء اللغة التركية وهو "فاخر عز"(1) أن لديه مخطوطة فريدة لترجمة ما بين السطور للقرآن الكريم محفوظة في نسخة من القرن الثالث عشر، وربما تنتمي على ضوء خصائصها اللغوية لتلك الفترة.

ونعتقد أن الأتراك المسلمين الأوائل قد اتبعوا بشكل وثيق التقاليد الثقافية لأجدادهم البوذيين والمانشيين، مما يعني أنهم لم يختاروا الطريق السهل المتمثل في اقتباس الآلاف من الكلمات العربية والعبارات الدينية واستعارتها، ولكنهم حاولوا أن يجدوا المعادل لها في اللغة التركية فمثلاً تمت ترجمة كلمة "قرآن" إلى كلمة القارئ "او قويجى Okuycu" التركية (مادة القراءة – القارئ).

ويتم نطق الكثير من الكلمات والتعبيرات التي تم فيما بعد اقتباسها بأعداد كبيرة على نحو غير مميز من اللغة العربية إلى اللغة التركية الخالصة، وبالتالي فإن هناك المئات من المصطلحات العربية التي تستخدم في لغة العامة مثل (رب، رسول، إيمان، مؤمن، مشرك، كافر، حق وعذاب.. الخ).

ويمكن قول نفس الشيء عن أول عمل أدبي كبير للأتراك المسلمين الأول وهو "قوتاد غوبيليك"(2) "علم السعادة" فعلى الرغم من أنه تم بالفعل اتباع الأساليب الفنية والأشكال والأنماط الشعرية العربية – الفارسية في هذا العمل، إلا أن اللغة كانت خالية تقريبًا من أية كلمات دخيلة أجنبية على نحو مثير للأهمية.

هناك عمل آخر له أهمية، فعلى الرغم من أن له طبيعة مختلفة، تمت كتابته في سبعينيات القرن الحادي عشر الميلادي (عام ١٠٧٠)، وذلك خلال نفس فترة الانتقال من ثقافة ما قبل الإسلام إلى الثقافة الإسلامية، وهذا العمل هو "ديوان لغات الترك" (3) الذي نعتقد أنه وثيقة لا تقدر بثمن، توضح بجلاء مدى ثراء اللغة التركية وخصوبتها وتطورها، إن الأعمال الأدبية التي تم إنتاجها في آسيا الوسطى وخوارزم خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر توضح أن الطابع التركي كان سائدًا وغالبًا، على الرغم من أن تأثير الثقافتين العربية والفارسية، وعدد الكلمات المستعارة من هاتين الثقافتين كان يتزايد تدريجيًا (4). وقد وصل تأثير اللغة الفارسية في آسيا الوسطى إلى

الذروة خلال القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر بحيث أصبحت وسيلة أدبية عصرية [٥]. ثم كان نجاح إحياء اللغة التركية وسيادتها وتفوقها في المنطقة بفضل نضال جماعة من الأدباء على رأسهم "على شيرنوائي" و"بابر" و"بهادرخان" [٦].
ومع انهيار دولة السلاجقة، وظهور إمارات تركية عديدة في أجزاء مختلفة من الأناضول، حلت اللغة التركية تدريجيًا محل اللغة الفارسية كوسيلة أدبية [٧]. ثم بدأ نوع من التباهي والتفاخر اللغوي المتمثل في استبدال الكلمات التركية بنظيرتها العربية والفارسية في الأعمال الأدبية في أوائل القرن الخامس عشر [٨] واستخدم الشعراء الشعبيون، والشعراء المتصوفة لغة الشعب [٩]، وبالنسبة للغة التي استخدمها شعراء الديوان، فإن الأمر كان مختلفًا، ويرى "أحمد قباقلي" [١٠] أنه لا يوجد بين من كتبوا النثر الديواني من كان يهتم بتبسيط النثر كما كان يفعل الشعراء في الشعر أحيانًا. أما كتّاب النثر التعليمي، فقد كانوا يهتمون بالشعب، ولم يكن هناك غنى عن استعمال الكلمات التركية والعربية والفارسية، وكأنها مفردات للغة واحدة [١١]. أما في الشعر فيرى "آگـاه سري" [١٢] أن بعض الشعراء قد قام بمحاولات لتبسيط اللغة، ففي أواخر القرن الخامس عشر، كتب "أيدينلي وصالي" بعض الأشعار بلغة بسيطة للغاية [١٣]، وفي القرن السادس عشر، نظم بعض الشعراء مثل الشاعر "نطمي" منظومات بعنوان "تركىء بسيط" = التركية البسيطةبأوزان العروض ولكنها كانت تتسم بالبساطة والخلو من الاستعارة [١٤].
وبالرغم من هذه الجهود القليلة لتبسيط لغة الأدب التركي في تلك الفترة، إلا أنه بعد فتح استانبول، مال السلاطين والشعراء على حد سواء، إلى الابتعاد والانعزال عن عامة الشعب، وتوضح ذلك مقارنة المفردات التي استخدمها شعراء القصور قبل خمسينيات القرن الخامس عشر وبعده. كانت مفردات شعراء القصور محدودة بشكل كبير. وهناك العديد من الكلمات الأساسية [١٥] التي كانت تتكرر باستمرار في كل القصائد والمنظومات الشعرية. أما في عصر ما قبل الفتح –فتح استانبول- استخدم شعراء الديوان الكلمات التركية المناظرة لهذه الكلمات. وبعد منتصف القرن الخامس عشر، وحتى نهاية القرن التاسع عشر، فإن شعراء الديوان كانوا مولعين بالتفاخر اللغوي بشكل كبير في الشعر، وبإيجاد الألفاظ المستعارة خاصة الفارسية، وكانوا يتجنبون الألفاظ التركية، ما لم ترغمهم على ذلك القافية والوزن [١٦].

أولاً : مدرسة التنظيمات الأدبية وبداية ظهور قضية تبسيط اللغة :

أدخل المجددون في الأدب في منتصف القرن التاسع عشر، وهم كتاب التنظيمات الذين قاموا بإصدار أول صحيفة تركية خاصة، تهتم بأنواع أدبية كثيرة جديدة من الآداب الأوربية وبخاصة الفرنسية كالمقال والقصة القصيرة والرواية. وقد كتب هؤلاء المجددون أيضًا أول مسرحية تركية (١٧).

وفي غضون عقدين من الزمان، اعتقدوا أنهم خلقوا نثرًا تركيًا بل واعتقدوا أيضًا أنهم خلقوا لغة الكتابة الفصحى. وفي عام ١٨٧٠م أعلن "أبو الضيا توفيق" – الناقد الأدبي وأحد مجددي الأدب التركي الأوائل ـ بجلاء أن النثر التركي كان واضحًا ومباشرًا في البداية ويضيف أنه ابتداء من أوائل القرن السادس عشر فإن النثر بدأ يفقد طابعه التركي ولم يكن يفعل أي شيء سوى تقليد أسوأ أنواع الإنشاء الفارسية، ثم شهد القرن السابع عشر ذروة التطور، أما بعد ذلك وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فقد تدهور التذوق الأدبي، ووصل كتاب النثر إلى طريق مسدود (١٨).

بدأت قضية التبسيط في اللغة مع أدباء التنظيمات، فلقد سعى "شناسي" (١٩) (١٨٢٦ – ١٨٧١م) إلى أن تكون اللغة قريبة من لغة الشعب كما سعى إلى خلق توازن بين مفهوم النثر الأدبي واللغة الجديدة، وحاول استحداث لغة شعرية جديدة قوامها لغة التخاطب، ويكاد نقاد الأدب التركي يجمعون على أن شناسي هو الرائد الأول لهذه الحركة فقد استخدم شناسي لغة الشعب في أعماله، وكتب "حكمت عوام" – حكمة العوام ـ جمع فيها حكم الشعب وأمثاله المتوارثة، ولكنه فشل في محاولة الاقتراب من لغة الحديث لأنه لم يستطع أن يصل إلى سلاسة لغة الحديث وحيويتها. ومع هذا فبعض اللغويين الترك أمثال فاخر عز يرون أنه قد أنقذ لغة الكتابة من الانهيار إذ أنه قام بإعادة صياغة اللغة وصقلها وتحسينها، وأصبح مرشدًا للتطور الذي حدث في لغة الأدب فيما بعد.

أما "ضيا باشا" (١٨٢٥ – ١٨٨٠م) فقد شكا من ازدواجية اللغة التي تجعل الناس جهلة بالقوانين، وتعطي الوسيلة الملائمة للولاة للبطش والإرهاب، ووصف في مقال له بعنوان "شعر وإنشاء" الأدب العثماني بأنه مصطنع وغريب، وأنه مجرد تقليد عن الأصل العربي والفارسي، ودعا إلى تبني لغة عامة الشعب التركي. وفي إحدى قصائده دعا إلى إيجاد لغة تركية يفهمها عامة الشعب "الذين يبغون اللغة العربية عليهم أن يذهبوا

إلى بلاد العرب، والذين يبغون اللغة الفارسية عليهم أن يذهبوا إلى إيران، والذين يبغون الإفرنجية عليهم أن يذهبوا إلى بلاد الفرنجة، فنحن أتراك ومن لا يدرك هذه الحقيقة فهو جاهل" [٢٠]. ويذكر فؤاد كوبريلي أن ضيا تناول الشعر العثماني بالنقد في مقالته عن الشعر والإنشاء التي نشرها في جريدة "حريت" في لندن فقال (ما هي أشعار العثمانيين هل هي القصائد والغزليات والقطع والمثنويات التي نراها في دواوين نجاتي وباقي ونفعي، أم هي أغاني نديم؟، لا إن الشعر العثماني ليس واحداً من هؤلاء قط، فالشعراء العثمانيون لم يفعلوا شيئًا سوى تقليد شعراء إيران وشعراء إيران أيضًا قلدوا شعراء العرب، إن شعرنا وإنشاءنا الطبيعي هو الموجود الآن بين أهالي الولايات وبين العوام من أهالي استانبول) [٢١].

وقد حاول ضيا باشا أن يلعب دوراً كبيراً في مجال التترك وأن يجتهد في مجال الكتابة بلغة تركية خالصة. وقال عنه محمد فؤاد كوپريلي إنه خير من فهم مسألة قومية اللغة والأدب من بين الشخصيات الأدبية التي نشأت في فترة التنظيمات، وأنه يعتبر أعمقهم في هذا الخصوص، ويرى أنه كان جريئًا في آرائه ومتقدمًا بالنسبة للفترة التي عاشها. أراد ضيا باشا أن يتجه باللغة التركية والشعر إلى الشعب وكان يعتبر أن الأدب الشعبي هو الأدب التركي الأصيل.

ويقول أبو الضيا توفيق [٢٢] عن لغة ضيا في كتاباته وترجماته إنها بلغت درجة الكمال. ويرى إسماعيل حكمت [٢٣] في كتابه عن ضيا أن التقدم في لغته ظهر في مجموعة المقالات التي كتبها في صحف "فجر" و"العلوم" و"الاتحاد" وكذلك لجريدة "حريت" التي كان يصدرها مع نامق كمال.

ويقول فاروق تيمورطاش [٢٤] أن "نامق كمال" (١٨٤٠ – ١٨٨٨م) سار أيضًا على نفس الدرب وحاول تخليص اللغة التركية من تأثير التعبيرات والتراكيب العربية والفارسية. وفي مقال لكمال بعنوان "ملاحظات بشأن الأدب العثماني" والمنشور بجريدة (تصوير أفكار) عام ١٨٦٦م يذكر أن أساس قضية اللغة يرجع إلى خجل أكبر أرباب القلم من الكتاب باللغة التي يتحدثون بها. ويضيف قائلاً [٢٥] "لقد امتلأت لغة الكتابة في هذا العصر –أي العصر العثماني- بالعناصر العربية والفارسية، وكانت لغة مضطربة وفهمها صعب". وفي مقال له نشر عام ١٨٨٢م في جريدة ميدللي Midilli بعنوان "مقدمهٔ جلال" أي مقدمة جلال خوارزم شاه يضرب مثالاً على صعوبة لغة الكتابة

العثمانية ويقول "إن المرء يضطر لفتح المعجم ربما حوالي ثمانين مرة كي يستطيع أن يفهم مجرد صفحتين مكتوبتين باللغة العثمانية" [٢٦]. ويعتقد نامق كمال أن حل مشكلة اللغة يتعين بطريقتين هما: أولاً: تدوين قواعد اللغة بشكل لائق. وثانيًا جمع الكلمات من أفواه عامة الناس وتدوينها في معجم [٢٧].

ومن الأدباء الذين اهتموا أيضًا بقضية تبسيط اللغة في تلك الفترة الأديب "علي سيعاوي" [٢٨] (١٨٣٧ – ١٨٧٨م) الذي قال "علينا بكتابة الصحف باللغة التركية التي تجري على لسان العوام في استانبول" كما اقترح سيعاوي استخدام الجمل القصيرة والكلمات ذات المعنى الواضح.

ويعد أحمد مدحت (١٨٤٤ – ١٩١٢م) إحدى الشخصيات الهامة التي نادت بإصلاح اللغة وتبسيطها في مدرسة التنظيمات، وفي جريدة "البصيرة" التي نشرت عام ١٨٧١م يقول أحمد مدحت [٢٩] في عنوانها الافتتاحي "أليست لشعبنا لغة يستخدمها، علينا أن نجعلها لغة قومية" وفي المقال الافتتاحي لمجلة "داغارجق" أي "الجراب" وفي عددها الأول الذي صدر عام ١٨٧١م عبر أحمد مدحت عن أهمية الحاجة إلى إيجاد لغة تركية بسيطة عامة قائلاً [٣٠] "لكم نحن محتاجون اليوم في لغتنا اليومية إلى التبسيط وإلى التعميم". ونادى أحمد مدحت بعدم استخدام الكلمات العربية والفارسية إذا كان لها مرادف في التركية.

أما شمس الدين سامي (١٨٥٠ – ١٩٠٤م) الذي يصفه "فاروق تيمورطاش" بقوله (إنه أكثر أدبائنا إستنارة وسعة أفق وأنه رجل علم وفكر"، فقد طالب باستبدال مصطلح اللغة العثمانية بمصطلح اللغة التركية وذلك في العنوان الرئيسي لمجلة "هفته" "الأسبوع" التي صدرت عام ١٨٨٠م، كما قال [٣١] "حيث أن اسم القوم الذين يتحدثون هذه اللغة هو الأتراك فليكن اسم اللغة التي يستخدمونها أيضًا اللغة التركية". كما اقترح شمس الدين سامي ضرورة تجنب استخدام الكلمات والتراكيب العربية والفارسية حتى يتعين تبسيط اللغة.

يهتم عالم اللغة "فاخر عز" اهتمامًا خاصًا بشمس الدين سامي، ويراه الكاتب الوحيد الذي فهم في أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر الطبيعة الحقيقية لمشكلة اللغة، وطرح أفكاراً ومقترحات كانت أكثر تقدمًا، وتتسم بالمنهج العلمي من تلك الأفكار والمقترحات التي طرحها المصلحون اللغويون في الجيل الذي تلاه [٣٢].

ويشرح شمس الدين سامي كلمة اللغة التركية "توركچه" في مقدمة قاموسه الشهير[٣٣] ويقول "إنها تعني لغة الحديث الجافة لفلاحي الأناضول الأميين وأنها كانت بالفعل اللغة التي تتحدث بها أمة كاملة، امتدت من البحر الأدرياتيكي إلى حدود الصين، وأن كلمة عثماني كانت ببساطة اسمًا لأسرة حاكمة، ولا يصح إطلاقها على اللغة، وأنه كان من المستحيل أن توصف لغة وطنية بأنها خليط مركب من ثلاث لغات، ولكن لا يتحدث بها أحد، وقد ارتكب الترك الغربيون خطأ جسيمًا لأنهم لم يتتبعوا تطور لغة الكتاب الشرقية، وأنه إذا كان يتعين بحث فكرة الإصلاح اللغوي، فإنه من الضروري أن نحاول إحياء الكلمات التركية القديمة والمهجورة التي كان قد تم استخدامها في الأعمال الأدبية المبكرة، وكذا اقتباس عناصر من اللهجات التركية الأخرى واللهجات الأناضولية، وليس من اللغتين العربية والفارسية، اللتين تنتميان لأنماط لغوية مختلفة اختلافًا كبيرًا.

ومن أدباء التنظيمات أيضًا "معلم ناجي" (١٨٥٠ – ١٨٩٣م) الذي طرح فكرة تبسيط اللغة وناجى بأهميتها وكان ملتزمًا هو في إبداعاته الأدبية بالأسلوب البسيط، وقد ضمن ناجي أفكاره الخاصة باللغة في نهاية أحد أعماله الأدبية والذي كان عنوانه "اصطلاحات أدبية" –المصطلحات الأدبيةـ والمنشور عام ١٨٩١م، ومن هذه الأفكار مطالبته بتخليص اللغة وتجريدها من عناصر التكلف التي تخنق اللغة، وتباعد بينها وبين البساطة والجمال، ويقول "ناجي" [٣٤] "إنه كلما كانت الكلمة تقال بشكل طبيعي وكلما كانت تكتب بشكل طبيعي كلما كانت لطيفة". وفي رسالة له بعنوان "انتقاد" كتب يقول[٣٥] "إن لغتنا ليست مضطرة لاتباع أسلوب وقواعد أية لغة".

وفي رأينا هناك ثلاثة أسباب ساعدت على اعتبار الكتاب التابعين للتنظيمات بمثابة مجددين في اللغة، السبب الأول، هو أن اللغة الرسمية التي تم استخدامها في المكاتب الحكومية في عصرهم قد وصلت إلى درجة كبيرة من المبالغة، مما تسبب في احتجاج قوي حتى من جانب العديد من المديرين أنفسهم، وعلى هذا أدرك الكتاب المجددون أنهم لا يستطيعون أن يستخدموا لغة غير واضحة أو مفهومة، والسبب الثاني أن معظم مجددي التنظيمات عملوا بالصحافة مما اضطرهم إلى تبسيط لغتهم كي تصل إلى جمهور القراء، والسبب الثالث والأخير هو أن هؤلاء المجددين كتبوا للمسرح، مما اضطرهم للكتابة بأساليب بسيطة قدر المستطاع كي يستوعبها عامة الناس. ومن ثم بدت لغة كتاب وأدباء التنظيمات قريبة نسبيًا من لغة الخطاب "الحديث" الشعبية.

ثانيًا: فكر أدباء مدارس "ثروت فنون" و"فجر آتي" والأقلام الشابة تجاه قضية تبسيط اللغة:

باستثناء حسين جاهد يالچين (١٨٧٤ – ١٩٥٧م) وأحمد حكمت (١٨٧٠ – ١٩٢٧م) وحدهما اللذين حرصا على تبسيط اللغة، فقد ابتعد أدباء ثروت فنون [٣٦] عن مبدأ التبسيط في اللغة، وكتبوا موضوعاتهم من أجل الطبقة المثقفة فقط، وليس من أجل العامة، وعلى الرغم من أن أدب ثروت فنون يشكل نقطة تحول في تاريخ الأدب التركي، إلا أنه لم يكتب لمجموع أفراد الشعب، ولم يفهم من قبل تلك الطبقة، وأكثر أدباء ثروت فنون من استخدام التراكيب اللغوية، والألفاظ العربية والفارسية أكثر من ذي قبل، واختلفوا عن أدباء الديوان، في أنهم تأثروا بتراكيب الجملة الفرنسية.

وخارج إطار مدرسة ثروت فنون كتب كل من حسين رحمي گـورپـىنار (١٨٦٤ – ١٩٤٤م) وأحمد راسم (١٨٦٤ – ١٩٣٢م) أدبًا بلغة تركية بسيطة قريبة من إدراك عامة الناس، ومن أدباء هذا العصر الشاعر محمد أمين (١٨٦٩ – ١٩٤٤م) الذي كتب أشعارًا بوزن "الهجا" والذي قال [٣٧] في مسألة اللغة إنه "عندما نأتي إلى اللغة، فإنه ما دامت كل اللغات هي وسيلة للفهم والإدراك، لذلك يجب تنقية لغتنا، بحيث يفهمها الشعب، وفي تلك الحالة يجب أن تستبعد القواعد الأجنبية التي تسيطر على هذه اللغة، ولهذا أردنا تخليص لغتنا من قيود التراكيب العربية والفارسية، وكتابة أشعارنا أيضًا باللغة القومية الحرة". كذلك كتب "رضا توفيق" (١٨٦٩ – ١٩٤٩م) أشعارًا بوزن "الهجا" أيضًا وبلغة تركية بسيطة. كما أن تجاربه الشعرية كانت مصدر الإلهام للشعراء الشبان في أجيال ما قبل الجمهورية [٣٨].

ويتضح فكر "توفيق فكرت" (١٨٦٧ – ١٩١٥م) ومعاداته لفكرة تبسيط اللغة في المقالة التي كتبها بعنوان "تصفية اللغة" ونشرت بمجلة "ثروت فنون" عام ١٨٩٩م، نراه يقول [٣٩]: "إن عنوان تصفية اللغة ليس عنوانًا سيئًا في الواقع، ولكن أية لغة؟ وكيف ستكون التصفية؟ هل هي في رفع الكلمات والتراكيب العربية والفارسية التي اعتدناها لمدة عدة مئات من السنين، ووضع كلمات تركية مكانها؟ وهل سنجد كلمات أخرى جيدة خلفًا لتلك التي ألغيناها . . . تلك مسألة أخرى. والآن ماذا نفعل؟ هل سنكتب لغة تركية بحتة؟ لا أعتقد أن ذلك سيكون في الإمكان".

وبعد إعلان الدستور الثاني –الفترة الدستورية الثانية– بدأ تيار تبسيط اللغة في الازدهار، وظهرت جماعة الأدب الجديد، وكتب رفيق خالد (١٨٨٨ – ١٩٦٥م) الذي كان ينتمي إلى هذه المدرسة هو ومحمد عاكف (١٨٧٣ – ١٩٣٦م) وخالدة أديب (١٨٨٤ – ١٩٦٤م) كانوا خارج إطار تلك المدرسة، أدبًا بلغة تركية صافية وبلسان العامة، ثم انضم إلى هؤلاء الأدباء يعقوب قدري (١٨٨٩ – ١٩٧٤م).

تكونت "رابطة الترك عام ١٩٠٨م، وأعلن رئيسها نجيب عاصم (١٨٦١ – ١٩٣٥م) في المجلة التي حملت نفس اسم الرابطة، تبنيه لتيار تبسيط اللغة، وقال[٤٠] "إن اللغة التي سوف تستخدم في كل إبداعات هذه الرابطة هي اللغة التركية العثمانية البسيطة للغاية".

ثم قام كاتب القصة القصيرة الشاب عمر سيف الدين (١٨٤٤ – ١٩٢٠م) وصديقه الأديب علي جانب (١٨٨٧ – ١٩٧٦م) بأول محاولة جادة للقيام بإصلاح لغوي عام ١٩١١م، ونشرا أفكارهما في المجلة الأدبية (كنچ قلملر) "الأقلام الشابة".

تفرقت الرابطة التركية وظهرت بعض المشاحنات حول مسألة اللغة إما نتيجة للآراء والأفكار التي طرحتها هذه الرابطة المنحلة، أو لأسباب أخرى.

وكاد[٤١] المؤيدون للتقعر اللغوي أن ينجحوا وحاولوا أن يقتلوا حركة تبسيط اللغة لولا انضمام ضيا گوك آلپ (١٨٧٦ – ١٩٢٤م) الزعيم المنشئ للقومية الثقافية – إلى الحركة وأعطاها قوة ونفوذًا.

جهود ضيا گوك ألپ في مجال تبسيط اللغة وأهم آرائه

إن اللغة هي إحدى دعائم القومية لدى أية أمة فإن تطهير اللغة من الدخيل يعد مظهراً من مظاهر القومية كما قال "محمود السعران" [٤٢]، وعداء القوميين للدخيل قد لا يقتصر على كرهه، أو محاولة التقليل من استعماله، بل قد يمتد إلى التطهير الواعي، ومن أبرز الأمثلة على هذا ما حدث في ألمانيا –وربما اقتدى به ضيا گوك ألپ– في القرن العشرين، فعندما أثبتت الإمبراطورية الألمانية دورها في الشئون الدولية، في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، حدث تطهير منظم لكلمات فرنسية دخيلة، كان الزمان قد طال على قبول الألمانية لها، وربما كان الاعتزاز بالعربية هو الذي دفع كثيراً من المصريين أفراداً وهيئات في أوائل القرن العشرين خاصة، إلى النفور من كثير من الدخيل الأوربي، وإلى وضع كلمات عربية تحل محلها.

لم يكن ضيا گـوك آلپ ضد فكرة وجود ألفاظ مستعارة في اللغة التركية، ولكنه كان يرى أن أي لغة يمكن أن تستعير الكلمات من اللغات الأخرى، بشرط ألا توجد لديها كلمات مرادفة للمعنى المستعار وكان يعتقد أنه لا يصح أن تستعير أية لغة صيغا من لغات أخرى، كذلك لا يصح في رأيه – استعارة قواعد لغوية من لغة أخرى، ويدلل على ذلك باستعـارة الترك العثمانيين للتركيب الوصفي والتركيب الإضافي مـن قواعـد اللغـة العربية [٤٣].

ويرى گـوك آلپ أن اللغة التركية الجديدة لم تستطيع أن تتخلى عن كل ما استعمله الترك العثمانيون من كلمات وتراكيب عربية، وكان يؤمن بضرورة سد النقص الموجود في الكلمات التركية، ورأى گـوك آلپ أن هذا القصور في اللغة يكمن في التعبيرات القومية، وفي كيفية نقل العبارات الأوربية.

ولمعالجة هذا القصور في اللغة التركية [٤٤] يقول گـوك آلپ "توجد تعبيرات كثيرة وتركيبات خاصة وجمل لم تدخل لغتنا بعد، وهي مستعملة في استانبول والأناضول، هذه التعبيرات تشكل الثراء القومي للغتنا وكنوزها الثمينة، وإذا اجتهد معلمو كل مدينة، مع الجمعيات التركية، والمتحف الأثنوغرافي لجمع هذه الكتب، فإنه بذلك يمكن تجميع العديد من تلك الكلمات، كما أن هذه التعبيرات والخواص اللغوية تصادف كثيراً في كتب الشعب، وفي الحكايات، والشعر الشعبي، وفي الأمثال، ونحن نستطيع بوجه عام الاستفادة من هذه الناحية من كتاب الجد قورقود، لأن هذا الكتاب له طبيعة الإلياذة بالنسبة للأوغوز، ولغته هي الأوغوزية، وهي للغة التركية تعتبر اللغة الأم.

أما الشكل النهائي [٤٥] الذي اقترح ضيا گـوك آلپ أن يكون للغة التركية، فيتم بعد حدوث تنقية للغة التركية الجديدة من التعبيرات والتراكيب العربية والفارسية غير اللازمة، ثم بإبداع التعبيرات، والأشكال القومية، التي كان الأتراك يجهلونها وأخيراً بإضافة كلمات لم تكن في اللغة التركية من قبل.

كتب گـوك آلپ مقالات عديدة في الصحف اليومية التركية، لتوصيل مبادئه وأفكاره لعامة الناس، كما ألف بعض الكتب [٤٦] لخدمة أفكاره القومية، واستخدم القالب الشعري، كوعاء صب فيه كل ما أراد توصيله من آراء وأفكار، وقد ساعدت أشعاره بالفعل، على نشر ما كان يصبو إليه، حيث اهتم گـوك آلپ فيها، بترسيخ

فكرة الوطن، والاعتزاز بها، وبلغته، التي كان يعتبرها الدعامة الأساسية للقومية التركية.

ومن بين القصائد القومية التي نظمها ضيا گـوك آلپ لترسيخ فكرة قومية اللغة، تلك القصيدة التي قال (٤٧) فيها (اللغة التركية في رأينا لغة جميلة، وأية لغة أخرى تعتبر في نظرنا كالليل، وعندنا فإن لهجة استانبول هي أكثر اللهجات عذوبة ورقة، لا تمل إلى العربية، ولا تذهب مطلقًا إلى إيران، إن أردت الإجادة عليك التعلم من الشعب، وعليك ألا تستمع إلى الفصحاء، فلتوران إقليم واحد وله لغة واحدة فحسب).

إن الإسهام الذي قدمه گـوك آلپ فيما يتعلق بقضية الإصلاح اللغوي كبير، وأثر هو ورفاقه – المتحمسين لهذه القضيةـ بقوة في جيل من الكتاب والشعراء الشبان. وعندما توفي گـوك آلپ عام ١٩٢٤م، تم حذف الكثير من الكلمات المندثرة من اللغة الأدبية، وبدأ عدد كبير من الشعراء، وكتاب القصة القصيرة، والروائيين، في استخدام لغة، ليست مختلفة كثيرًا عن اللغة التركية العامية.

وأظهر بحث مكثف وواسع النطاق أجراه "فاخر عز" (٤٨) في السنوات الأخيرة في مجال لغة الأعمال غير الأدبية، ولغة الصحف اليومية، ولغة الدوريات، والمراسلات الرسمية، ولغة المناهج الدراسية الخاصة بالعلوم والدراسات الإنسانية، في الفترة التي سبقت مباشرة تغيير حروف الهجاء، (وهذا التغيير سبق حركة الإصلاح اللغوي المنظم) أي في الفترة ما بين ١٩٢٤م وعام ١٩٢٨م، أظهر أن حركة اللغة الجديدة، التي قد بدأت من عام ١٩١١م، لم يكن لها أي تأثير ملموس على اللغة التركية المكتوبة خارج قطاع الأعمال الأدبية، وحتى في مجال الأدب، استمر بعض الكتاب في تجاهل تعليمات گـوك آلپ وإرشاداته، ونرى مثالاً (٤٩) على هذا في مسرحية يعقوب قدري المسماه "ليلة الحكم" Hüküm gecesi التي نشرت في أواخر عام ١٩٢٧م.

لم تساعد مبادئ ضيا گـوك آلپ الأساسية المتعلقة باللغة التركية كثيرًا في إضفاء الطابع التركي على لغة المناهج الدراسية ولغة الصحافة واللغة الرسمية، وذلك نظرًا لأنه كان من المستحيل، تحديد حدود ما يسمى باللغة التركية الحية، التي تغيرت وفقًا للخلفية التعليمية والثقافية للمتحدث "للمتكلم". وظلت المئات من الكلمات العربية موجودة في لغة التعليم ولغة الحياة اليومية، ربما حتى منتصف القرن العشرين، وكانت جزءًا لا يتجزأ من اللغة التركية الفصحى المكتوبة، ورغم ذلك فإنه – مع إعلان الجمهوريةـ

كانت لغة الأدب تقترب من لغة الحديث، وبذلك أتت الجهود المبذولة منذ عهد التنظيمات ثمارها [٥٠]، وتواكب ذلك مع أجرأ خطوات الانقلاب اللغوي، تلك الخطوة التي ضمها قرار مصطفى كمال أتاتورك -رئيس أول جمهورية تركية- في عام ١٩٢٨م وتنص على إلغاء الأبجدية العربية، وأن تستخدم الأبجدية الحديثة المستعارة من الأبجدية اللاتينية. وقد قامت جمعية أبحاث اللغة التركية رسميًا في يونيو ١٩٣٢م، وتحول اسمها في عام ١٩٣٤م إلى "مجمع اللغة التركية".

جهود مجمع اللغة التركية في مجال تنقية اللغة

تركزت جهود مجمع اللغة التركية، على تنقية اللغة من الدخيل عليها، من الكلمات والتعبيرات الفارسية والعربية، وتواكبت في الوقت نفسه مع اختيار اللغويين الترك للهجة الأناضول لتكون ممثلاً وحيداً للغة التركية الغربية، واعتبار الطريقة التي يتحدث بها مثقفوا استانبول، هي التي يمكن أن تمثل اللهجة الأناضولية كتابة وحديثًا، وقد تمكن مجمع اللغة التركية، من إيجاد مقابلات تركية الأصل لكثير من الكلمات من الأصول التركية في مقابل الكلمات والتعبيرات العربية التي كانت شائعة الاستخدام في اللغة التركية [٥١].

ثالثًا: أدباء الترك المحافظون في مواجهة حركة تبسيط اللغة

تأرجحت فكرة تبسيط اللغة كما رأينا بين القوة والضعف- وتباينت مواقف الأدباء ابتداء من عصر التنظيمات إزاء تلك القضية. وقد يعتقد البعض، أن الأدباء القوميين، الذين تحمسوا لفكرة تبسيط وتتريك اللغة أمثال محمد أمين يورداقول وضيا گـوك آلپ وغيرهم، كانوا منفصلين عن روح الإسلام، ولكن في الحقيقة [٥٢] فإن الظروف السياسية جعلتهم يبدون وقد بعدوا عن السلوك الإسلامي القويم، فقد نادوا بتوحيد العناصر التركية في روسيا والتركستان والصين أولاً، ثم توحيد المسلمين في مرحلة تالية، وهذه التفرقة لا يرتضيها الإسلام.

إذا كان معظم الأدباء المحدثين – كما سبقت الإشارة- من رجال الدولة، وكان رجال الدولة في فترة التنظيمات وما بعدها يبذلون كل جهدهم لإرضاء الدول الأوربية كي لا تتدخل في شئون الدولة، إلا أن تلك الدول الأوربية كانت تخطط للقضاء على الدولة العثمانية نفسها، وكان التفوق العسكري الأوربي قويًا، ساعد على الإعجاب بالغرب وبحياته وفكره وثقافته.

بعد مرحلة أدب التنظيمات والتي نادى أغلب أدبائها بتبسيط اللغة، نجد مرحلة ثروت فنون الأدبية التي اعتبر أدباؤها لغة التخاطب لغة مبتذلة، وقد تأثر هؤلاء الأدباء بالأدب الفرنسي بشكل كبير، واقتبسوا أخيلته، ما اضطرهم لإيجاد تعبيرات جديدة عن تلك الأخيلة، ووجدوا ضالتهم في المعاجم العربية والفارسية، واشتقوا منها كلمات جديدة [٥٣]، كما استعملوا أوزان العروض. ومن هؤلاء الأدباء الشاعر جناب شهاب الدين (١٨٧٠ - ١٩٣٤م) الذي دافع طوال حياته عن اللغة العثمانية وعن العروض نظرًا لولعه الشديد بالموسيقى الداخلية في الشعر[٥٤] وكان "سليمان نظيف" (١٨٩٦ - ١٩٢٧م) متأثرًا بأسلوب "ثروت فنون[٥٥]، كما كان شديد الإيمان بالقيم التي نادى بها الأدب القديم.

ومن أدباء الترك المحدثين الآخرين من آمن - بالنسبة لمسألة اللغة- بأفكار غير التي نادى بها المنادون بالتبسيط اللغوي، ومنهم يحيى كمال بياتلي (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) الذي صاغ أشعاره في قوالب الشعر القديمة وعلى أوزان العروض العربية، وقد كانت أشعاره محط إعجاب وتقدير عدد كبير من نقاد الأدب التركي، منهم على سبيل المثال، الناقد اللغوي نهاد سامي بانارلي الذي كان يرى [٥٦] (أن اللغة التركية المعاصرة ليست بلغة فقيرة، ولا يوجد بين الترك من يجهل أن "يونس أمره" ترنم وتغرد بفلسفة الشرق العميقة بقدرة فائقة ومنذ زمن بعيد حتى في عهد نديم وفضولي، كانت أشعارهم تبشر بتركية القرن العشرين، وفي عصرنا هذا كمثال أقوى -فإن شعر يحيى كمال الذي كتبه في "السليمانية" صباح أحد أيام عيد الأضحى لن تكون لغته لغة فقيرة، ففي هذه القصيدة نجد للشعب التركي، لغة غنية، ذات هيبة، وذات صوت وهي لغة الأساطير "الملاحم" ويتضح من تلك القصيدة أن لشعبنا لغة واحدة وقلب واحد وإيمان واحد، وصفات مؤهله لأن يكون شعبًا عظيمًا. لقد أنشد يحيى كمال قصيدته، ليثبت أن لشعبنا أدب سوف يبقى ويظل مرفوع الهامة بصلابة قومية، كما يلاحظ في قصائد نفس الشاعر التي تتجاوز المائة قصيدة التي يترنم بها في الأناضول وبلاد البلقان، أنها تتغنى بوجودنا وأسسنا وتواريخ إنتصاراتنا وجمالنا القومي وفضائلنا. إن اللغة التركية التي أنجبت كل تلك النماذج السالفة، وأنشدتها بكل توفيق، ليست بلغة فقيرة). ويبدو أن الناقد اللغوي نهاد سامي بانارلي كان يرى أن العاملين في ساحة اللغة التركية -يقصد أعضاء مجمع اللغة التركية - كانوا غير موفقين وأصابوا اللغة التركية بحالة من الاضطراب

والقلق، ويرى أنهم إنما أرادوا إبعاد أبناء الشعب التركي، عن ماضيه وعن عظمته السالفة، كان نهاد سامي ضد فكرة حذف الألفاظ العربية والفارسية المتركة، ويرى في هذا الحذف جرأة مخيفة ضد اللغة التركية (٥٧) وكان يعتقد أن اللغة التركية تتمتع ألفاظها بثراء المعاني. وضرب أمثالاً(٥٨) عديدة أخذها من القاموس التركي الشهير شمس الدين سامي. ويقرر نهاد سامي أن اللغة التركية بين لغات أدب العالم هي مبتكرة القافية والقافية ذات الجناس، وأنها لغة مجاز وجناس، وعليه فلا يمكن أن تكون هذه اللغة لغة فقيرة، ويضيف نهاد سامي قائلاً: (٥٩) (إن قريحة استخدام الكلمة الواحدة بمعان مختلفة تثبت دهاء اللغة التركية) وقد ذكرنا في دراستنا هذه أن بعض كتاب الأدب تجاهلوا أفكار واتجاهات ضيا گـوك آلپ، وضربنا مثالاً بالروائي يعقوب قدري، الذي شغلته فكرة البحث عن جوهر اللغة التركية، عند أبناء الشعب وهو القائل (٦٠) أكثرنا يفكرون ويشعرون بالفرنسية، ويكتبون بالتركية، وكانت المشكلة في كيفية التفكير بالتركية، والإحساس والكتابة بهذه اللغة أيضًا، ومصدر التركية التي كنت أبحث عنها هو الأدب الشعبي، وبهذه الفكرة قرأت أشعار "يونس أمره" وبدأت أتجه إلى الأدب الشعبي). ومؤلفات الروائية سامحه أي ويردي (ولدت في ١٩٠٦م) كانت مشبعة بالفكر الصوفي، وبالمشاعر المشبعة بذكريات حضارة الترك العثمانيين (٦١).

هاجم الشاعر الإسلامي نجيب فاضل (١٩٠٥ – ١٩٨٣م) أعضاء جمعية (الشبيبة العثمانية) وعلى رأسهم نامق كمال، كما هاجم آراء توفيق فكرت الإلحادية وشعره، ووصفه بالزيف أيضًا، لأنه مستورد من الأدب الفرنسي ويحفل ضيا گـوك آلپ، داعية القومية التركية بنصيب واف من الهجوم، إذ أن دعوته كانت سببًا في انفصال الأجيال الحديثة عن تراثها، حيث دمغ التراث بالتركية، وأشاح بوجهه عما ورثه الترك عن العهد العثماني، ويتهمهم نجيب فاضل بالقضاء على جمال الكلمة في اللغة التركية، حين قاموا بتتريكها أي نحتها، فجاءت الكلمات منحوتة لا طعم لها، وخص الكاتب دعوة ضيا گـوك آلپ بتتريك الأذان والقرآن بهجوم كبير أيضًا (٦٢).

ويرى الدكتور محمد عبد اللطيف هريدي، أن نجيب فاضل كان منظوره للأدب التركي الحديث والمعاصر منظورًا إسلاميًا. ويقول نقلاً عن الكاتب في أحد أعماله (إن أدب التنظيمات سادت فيه روح التغريب والتخبط والجدل وفقدان الذات فقد عجز أدباؤه عن فهم ماهية التنظيمات، وما أطلق عليه "أدب قومي" هو ليس قوميًا فهو

محروم من الإبداع الفكري) ويضيف قائلاً: يكفي أن نعرف أن فيلسوف الحركة الكمالية " ضيا گوك آلپ" كان متطفلاً على أفكار دور كايم وجوستاف لوبون وبيكون، أما الأدب التركي المعاصر، فيراه نجيب فاضل قمة الانحلال والتمزق والتناقض والإفلاس، ومرجع ذلك فقدان التوازن بين القيم الروحية والمادية (٦٣).

ومن الذين يمثلون الاتجاه الإسلامي الحديث الشاعر سزائي قراقوچ (ولد عام١٩٣٣م) الذي كان يهاجم الأدب المعاصر لعدم اتباعه طريق القرآن القويم، ووصفه هو الآخر بأنه أدب مستورد وبأنه أدب الخوف، وكان سزائي يعتقد أن الأدب الإسلامي هو أدب لكل الإنسانية (٦٤).

الخاتمة

على الرغم من وجود ما يشبه الإجماع على أن لغة أدب الديوان الذي استمر أكثر من خمسة قرون كانت تعج بالألفاظ الفارسية، والعربية، وبأوزان العروض وأساليب البيان والبديع العربي، إلا أن شاعراً عثمانيًا كنديم –الذي يكاد يجمع مؤرخو الأدب التركي على أنه أحد النجوم المتلألئة التي زينت سماء الأدب التركي شأنه شأن فضولي ونابي ونفعي- كان قوميًا في أشعاره، وبل كان من أكثر شعراء الترك قومية ووطنية.

بدأت حركة التبسيط في اللغة بأدباء مدرسة التنظيمات الأدبية، ويرى الكثير من المؤرخين، أن شناسي أنقذ لغة الكتابة من الانهيار، وأنه قام بإعادة صياغة اللغة، وصقلها وتحسينها، وأصبح مرشداً للتطور الذي حدث في لغة الأدب فيما بعد، ودعا ضيا باشا على تبني لغة عامة للشعب التركي، واعتبره البعض خير من فهم مسألة قومية اللغة والأدب من بين الشخصيات الأدبية التي نشأت في فترة التنظيمات. وسار نامق كمال أيضًا على نفس الدرب، وحاول تخليص اللغة التركية من تأثير الكلمات والتراكيب العربية والفارسية. ومن الأدباء الذين سعوا أيضًا على تبسيط لغة الأدب على سيعاوي وأحمد مدحت وشمس الدين سامي ومعلم ناجي. إن اشتغال معظم أدباء التنظيمات بالصحافة ساهم في توصيل فكرهم بالنسبة لقضية اللغة العامة، كذلك أدى اتجاه هؤلاء الأدباء لكتابة المسرح، إلى محاولتهم الوصول إلى عقول متابعي هذا الفن الأدبي الوافد من أوربا –عن طريق تبسيط وتيسير اللغة التي كتبوا بها مسرحياتهم.

وباستثناء حسين جاهد يالچين وأحمد حكمت وحدهما، فقد ابتعد أدباء ثروت فنون الأدبية عن مبدأ التبسيط في اللغة، وخارج إطار مدرسة ثروت فنون، كتب كل من حسين رحمي وأحمد راسم مؤلفات أدبية بلغة تركية بسيطة قريبة من إدراك عامة الناس.

ومن أدباء هذا العصر، الشاعر القومي محمد أمين الذي كتب أشعاره بوزن الهجا التركي القومي، كذلك كتب رضا توفيق أشعاراً بوزن الهجا أيضًا. وبعد إعلان المشروطية الثانية بدأ تيار تبسيط اللغة في الازدهار، وظهرت جماعة الأدب الجديد، وتتابعت جهود الأدباء في مضمار تبسيط اللغة، إلى أن قام عمر سيف الدين بأول محاولة جادة، للقيام بإصلاح لغوي عام ١٩١١م وكان النجاح حليف ضيا گـوك آلپ فيلسوف الحركة الكمالية، الذي بث فكره القومي عن طريق المؤلفات الأدبية والكتب التي ألفها،

كما بثه أيضًا عن طريق إبداعاته الشعرية التي ساعدت على ترسيخ فكرة قومية الأدب واللغة.

لم يستتب الأمر لدعاة تبسيط اللغة في تركيا المعاصرة فقد تصدي لهم الأدباء، ونقاد الأدب المحافظون، واعتبروا قضية تبسيط اللغة قضية فكرية دينية وليست قضية لغوية فقط، وتجاهلوا أفكار واتجاهات "ضيا گـوك آلپ" ورفاقه، واتهموهم بأنهم السبب في انفصال الأجيال الحديثة عن تراثها. ومن الذين يمثلون الاتجاه الإسلامي الحديث، كل من الأدباء يعقوب قدري ويحيى كمال بياتلي، وسزائي قراقوچ وسامحه أي ويردي وغيرهم، الذين يعملون على تأكيد انتماء تركيا لتراثها الإسلامي.

الهوامش

(١)ذكر ذلك " فاخر عز " في مقالته التالية :

Fahir Iz: Atatürk and Turkish language reform, Erdem, Atatürk Kültür Merkez Dergisi, Ankara 1989, Sayı 21, s. 75.

(٢)لمزيد من التفصيلات راجع كتاب د. محمد عبد اللطيف هريدي، الأدب التركي الإسلامي، نشر مركز البحوث التابع لجماعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالمملكة العربية السعودية عام ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، ص ٢٤، ٢٥.

(3)Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, İst., 1971, c. 1, s. 253.

(٤)انظر :

Prof. Dr. Faruk K. Timurtaş, Tarih İçinde Türk Edebiyatı, İstanbul 1981, s. 6.

(٥)لمزيد من التفصيلات انظر كتاب :

Ahmed Kabaklı: Türk Edebiyatı, İst., 1973, Cilt1, s. 278.

(٦)انظر كتاب د فاروق تيمور طاش، نفس المرجع، ص١٧١ .

(٧)حسين مجيب المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ٢٠٠١، ص٣٣٠

(٨)ذكر ذلك فاخر عز في مقالته التي ذكرناها سلفا، ص٧٣ .

(٩)المرجع السابق، ص٧٤ .

(١٠)ذكر ذلك أحمد قباقلي في نفس المرجع، ص٢٦٣ .

(١١)المرجع السابق، ص٤١٦ ، ٤١٧ .

(12)Agah Sirri Levend: Türk Dilinde Gelişme Ve Sadeleşme Evreleri, Ankara 1960, s. 264.

(١٣)ذكر ذلك أحمد قبالي في نفس المرجع الذي سبق ذكره، ص٢٠٦ .

(١٤)انظر آگاه سري ، نفس المرجع، ص٢٧٢ .

(١٥)انظر كتاب شهاب الدين سليمان، تاريخ ادبيات عثمانيه، استانبول ١٣٢٨هـ، ص٢٩٠ .

(١٦)انظر :

Agah Sirri Levend, Edebiyat Tarihi Dersleri, İst., 1934, s. 87.

(١٧)انظر :

Nihad Sami Banarlı, Kültür Köprüsü, İst., 1985, s. 143.

(١٨)انظر كتاب كوپريلي زاده محمد فؤاد، مللى ادبيات جريياننك ايلك مبشرلرى، استانبول، ١٩٢٨، ص٤٦ .

(١٩)انظر :

Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. uncu Asır Türk Edebiatı Tarihi, İst., 1976, s. 208- 210.

(٢٠)انظر :

İsmail Hikmet, Ziya Paşa Hayatı ve Eserleri, İst., 1932, s. 77,78.

(٢١)انظر محمد فؤاد كوپريلي ، المرجع السابق ، ص٤٠ – ٤٢ .

(٢٢) انظر المرجع السابق ، ص٤٦ .

(٢٣)انظر : أبو الضيا توفيق ، نمونهء ادبيات عثمانية ، القسطنطينية ١٣٠٨هـ ، ص٩٨ .

(24) Murat Uraz, Ziya Paşa Hayatı ve Şiirleri, İst., 1946, s. 9.

(٢٥)فاروق تيمور طاش ، نفس المرجع ، ص٨٧ .

(٢٦)انظر : أحمد قباقلي ، نفس المرجع ، ص٨٩٣ – ٨٩٤ .

(27)Ferziye Abdullah Tansel, Namık Kemal'in Midilli'de Yazdığı eserler, Türkiyat M.C.XVV 1955, s. 116.

(28)İhsan Sungu, Namık Kemal, İst., 1941, s. 39.

(29)(Gazeteleri İstanbul'da avam Lisanı olan Türkçe ile yazalım)

انظر فاروق تيمور طاش في المرجع الذي ذكرنا من قبل ، ص٨٨ .

(٣٠)انظر :

Cenab Şahabeddin, Ahmed Midhat ve asari, Serveti fünün 25 Kanuni evvel 1924. Sayı 6.

(٣١)انظر المرجع السابق ، ص١١ .

(32)(Bu Lisanı Konuşan Kavmin ismi Türkdür. Lisanının ismi de Lisan-türki'dir.)

(٣٣)ذكر ذلك " فاخر عز " في المرجع الذي ذكرناه آنفًا ص١١٧ .

(٣٤)انظر شمس الدين سامي في قاموسه : شمس الدين سامي ، قاموس الأعلام ، استانبول ١٣٠٦ ، ص٤٤٣ .

(35) (Bir Söz Kadar tabii söylenir, ne Kadar tabii yazılırsa o derse Latif olur)

راجع كتاب فاروق تيمور طاش السابق ذكره ، ص٨٩ .

(36)(Lisanımız hiçbir Lisanın Kavaid ve sivesine ittibaa mecbur değildir.)

انظر المرجع السابق ، ص٩٠ .

(٣٧)انظر إسماعيل حبيب ، تورك تجدد ادبياتي تاريخى ، أدرنة ١٩٢٥ ، ص١١٤ .

(38)Mehmet Behcet Yazar : Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı, İst., 1938, s. 255.

(39)Kenan Akyüz, Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, üçüncü baskı, Ankara 1970, s. 462-466.

(40)"Tasfiye-I Lisan ... Vaki fena bir ünvan değil: Lakin hangi Lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabi ve Farisi Kelimelerini terkiplerini kaldırarak, yerine türkçelerini koymak suretiyle mi? Atacağımız kelimelere iyi halefler bulup bulamayacağımız da başka bir mesele... Şimdi ne yapacağız ? Sirf Türkçe mi yazacağız? Zannetmem ki bu mümkün olsun."

هذه الأقوال على لسان توفيق فكرت ذكرها فاروق تيمورطاس في المرجع الذي ذكرناه من قبل، ص٩٢ .

(41)"Derneğin yazacağı eserlerde kullanacağı lisan en sade Osmanlı Türkçesi olacaktır"

انظر : فاروق تيمورطاش، المرجع السابق، ص٩٣ .

(٤٢)انظر محمود السعران، اللغة والمجتمع، القاهرة ١٩٦٢، ص٤٥ .

(٤٣)انظر : ضيا گوك الپ تورك چيلكك اساسلرى، استانبول ١٣٣٩، ص١٠٩ – ١١٢ .

(٤٤) المرجع السابق، ص١١٦ .

(45)Uriel Heyd, Foundations of Turkish nationalism, The life and Teaching of Ziya Gökalp. London 1951, P. 121.

(٤٦)انظر المرجع السابق، ص١٢٣ .

(٤٧) "گوزل ديل تورك چه بزه

باشقه ديل كيجه بزه

استانبول قونوشمه سى

اك صاف، اك اينجه بزه

عربجه يه ميل ايتمه

ايرانه ده هيچ گيتمه،

تجويدي خلقدن اوكره ن

فصيحلردن ايشيتمه

تورانك بر ايلى وار

ويالكز برديلي وار"

ضيا گوك آلپ، يكي حيات، ص١٨، ١٩ .

(48) Fahir fz, “Turkish Literarure”, Cambridge history of Islam, vol. 2, Cambridge 1970, 682.

(٤٩) ذكر ذلك فاخر عز في مؤلفه :

Fahir Iz, “Cumhuriyet Devrinde Türk Yazı Dillinin Gelişmesi, Ankara 1983, s. 176.

(٥٠) انظر إسماعيل حبيب، نفس المرجع، ص ١٧٨ .

(٥١) للمزيد من التفصيلات راجع كتاب نهاد سامي بانارلي (أسرار اللغة التركية)

Nihad Sami Banarlı, Türkçenin Sirleri, 2 baskı, İst., 1975, s. 276 – 304.

(٥٢)ذكر ذلك الدكتور محمد عبد اللطيف هريدى فى مؤلفه السابق ذكره، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٥٣) انظر نهاد سامى فى كتابه تاريخ الأدب التركى المصور، ص ١٠١٧ ، ١٠١٨ .

(٥٤) انظر المرجع السابق، ص ١٠٤١ ، ١٠٤٢ .

(55)Bak: Vasfi Mahir Kocatürk, Büyük Türk Edehiyatı Tarihi, Ankara 1970, 2 basım, s. 732.

(٥٦) راجع كتاب نهاد سامى بانارلى فى كتابه "أسرار التركية" ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

(٥٧)وكأمثلة للكلمات التي دخلت التركية من اللغتين العربية والفارسية نورد ما يلي :

كلمة Parçe الفارسية تعني القيمة، الجمال، المقدار، العدد، القسم، النقص والتزوير وغيرها من المعاني

(Parça, Kıymet, Güzellik, Kelepir, mikdar, sayı, bölüm, ufaklık, bozukluk)

وكلمة Para الفارسية استخدمت أيضًا في التركية واشتقت منها كلمات عديدة منها :

(Para almak, Para bozmak, Para canlı, Para etmek, para çekmek paradan çıkmak, Para dökmek, Para Kesmek, Para Kırmak, Para saçmak, Para saymak, Para sızdırmak, Para tutmak, Para Yemek, Para Yedirmek Para Yatırmak, Para Vermek, Paralı, Parasızlık Parasız Pulsuz, Paralamak, Paralanmak, Paralatmak, büyük para, ufak para, çil para, Kağıt para, altın para, gümüş para, kalp para)

ومن الكلمات الفارسية التي دخلت التركية وأخذت معان عديدة كلمة perde من هذه المعاني (الحجاب، القسمة، المقام، اللحن، النغمة، العرض، الشرف، العار، الحياء، العفة، الغفلة، مشهد مسرحي، الشاشة البيضاء، مانع، الحجاب المعنوي . . الخ) ويقابلها في التركية الكلمات التالية :

(örtü, bölme, makam, ar, haya, iffet, gaflet, bölümü, ean, ahenk, ses tonu, ırz, namus, engel, manevi örtü).

ومن الكلمات العربية التي دخلت التركية وأصبحت راسخة بها نأخذ بعض الأمثلة مثل قلم، جملة، جمعيت، دائرة، فرق، فنا، حكاية، إشارة وغيرها

(Kalem, cümle, cemiyet daire, fark, Fena, hikaye, işaret, v.b. gibi)

ونستطيع القول، أن هناك أكثر من ألف كلمة عربية أخذت في اللغة التركية معان شمولية . ويقول نهاد سامي بانارلي إنه إذا كانت كل كلمة من الكلمات المتركة تحمل حوالي خمسة عشر معنى، أو ربما عشرين معنى، ذلك أنه إذا أردنا أن نحذف أو نلغي مثلًا خمس عشرة كلمة من هذه الكلمات المتركة، فإننا نكون بذلك قد حذفنا ممن اللغة التكرية حوالي ألف وخمسمائة معنى ومصطلحًا . وفي هذا إساءة إلى اللغة التركية .

أنظر المرجع السابق . ص٢٩٨، ٢٩٩ .

(٥٨) نفس المرجع السابق، ص ٢٩٧ .

(٥٩) المرجع السابق، ص ٢٩٦ .

(٦٠) راجع كتاب نهاد سامى فى كتابه تاريخ الأدب التركى المصور، ص ١٢٠٣ .

(٦١) المرجع السابق، ص ١٢٣٢ .

(٦٢) راجع كتاب د. محمد هريدى السابق ذكره، ص ٢٧٤ .

(٦٣) أنظر المرجع السابق، ص ٢٧٩ .

(٦٤) المرجع السابق، ص ٢٩٨ .

صورة المثقف في روايات كيرالق قوناق (منزل للإيجار) . ويابان (الغريب) وأنقره (أنقرة) للأديب الترك يعقوب قدري

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة استجلاء صورة المفكر في روايات كيرالق قوناق (منزل للإيجار) ، ويابان (الغريب) وأنقره (أنقرة) ليعقوب قدري .

إن صورة المثقف في المجتمع التركي ، اختلفت من عصر إلى عصر كما ستوضح الدراسة ، كما ستوضح أيضًا رأي يعقوب قدري فيما يختص بمهمة المثقف ووظيفته ، ذلك الرأي الذي لعبت الثقافة التركية العثمانية دورًا كبيرًا في تشكيله قبل وبعد فترة التنظيمات ، هل كان المثقف عنصرًا جوهريًا في أعمال يعقوب قدري ، وهل تغيرت صورة المثقف لديه تأثرًا بتطور حياته الشخصية وبالظروف التاريخية للبلاد ، هذه التساؤلات تحاول الدراسة الإجابة عليها قدر المستطاع .

وإذا كان يعقوب قدري قد تعرض من جانب العديد من نقاد الأدب التركي للنقد بسبب نوع المثقف الذي وصفه في هذه الروايات ، فإن ظروف حياته الشخصية التي يسلط البحث الضوء عليها ، كانت هي الدافع الحقيقي وراء اختياره لنماذج المثقفين الموجودين بالروايات موضوع الدراسة .

انقسمت الدراسة إلى ثلاثة مباحث هي الرواية التركية في النصف الأول من القرن العشرين ، ونشأة يعقوب قدري وتكوينه الأدبي ثم ماهية المثقف في الروايات الثلاث ليعقوب قدري كيرالق قوناق (منزل للإيجار) ويابان الغريب وأنقره " أنقرة " ، وفي النهاية نعرض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

ونظرًا لأهمية يعقوب قدري كشخصية أدبية متعددة الجوانب فقد تعددت الدراسات التي تناولت حياته وأعماله إلا أننا نعتقد أنه مست الحاجة إلى وجود دراسة مستقلة لصورة المثقف في رواياته الهامة (كيرالق قوناق) " منزل للإيجار " ويابان الغريب وأنقره " أنقرة " ، مما دعانا إلى البحث في ذلك الموضوع لاستجلاء أبعاده والوقوف على حقيقته .

أولاً: الرواية التركية في النصف الأول من القرن العشرين:

يعد فن الرواية في أوربا فنًا حديثًا بالقياس إلى فنون الأدب الأخرى، فقد نشأ في القرن الثامن عشر [1]، واتسم النقد الروائي بصعوبته وندرته، أما في القرن التاسع عشر الميلادي، فقد أصبحت الرواية هي النوع الأدبي الغالب، وزاد الاهتمام بالنقد الروائي وازدهر في أواخر القرن التاسع عشر [2]، ولم يكن العصر الحديث غنيًا بالنقد الروائي فحسب، ولكنه كان غنيًا في المكان الأول بالإنتاج الروائي المتنوع، فقد شهد تطورًا كبيرًا في ميدان الرواية.

والفن الروائي في تركيا كان أحد الفنون الأدبية الوافدة من أوربا بعد منتصف القرن التاسع عشر. شأنها شأن فن المسرح وفن المقال، وقد تأثرت الرواية في تركيا بالرواية الفرنسية – على وجه الخصوص- نتيجة نشاط حركة الترجمة.

والأدب في مرحلة فجر آتي (الفجر القادم) العصر الأدبي ليعقوب قدري كان يموج بحركات التجديد الأدبية خاصة في مجال النثر، الذي لم يكن يختلف كثيرًا [3] عن نثر ثروت فنون، الذي كان هدفه الأساسي الفن من أجل الفن، وبانتهاء عام ١٩١٢م تشتت أعضاء (فجر آتي) واتجه كل عضو من الأعضاء وجهة مختلفة، اتجه البعض إلى الموضوعات الفردية، وفضل البعض الآخر الانضمام إلى حركة الأدب القومي، إن الفترة التي تبدأ بالربع الأخير من القرن التاسع عشر وتمتد حتى العشرينيات من القرن العشرين، قد شهدت تغيرات جذرية في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في تركيا، فبعد عام ١٩٠٨م وجدت حياة دستورية في البلاد، وازدادت سرعة حركة التغريب [4].

وبعد حرب البلقان ١٩١٢م لم يكن طبيعيًا أن يتقاعس الأدب والأدباء بينما تخوض الحياة السياسية والاجتماعية معارك مصيرية، لقد تغيرت الرواية في تركيا تغيرًا جذريًا في العصر الحديث [5]، نعني بعد عام ١٩٠٨م.

فبعد أن كانت الرواية في مرحلة ثروت فنون وامتدادها الفجر القادم "فجر آتي" مبتعدة عن القضايا الاجتماعية، ظهر بعد عام ١٩٠٨م نوع من الروايات، فخالف تمامًا للنمط الذي سبقه، وعالجت الرواية والقصة القصيرة الحياة الاجتماعية في تركيا [6]، ونتيجة للحرية التي بدأ الأدباء يستمعون بها، بدأوا – خاصة الروائيين يرون أنفسهم تارة كوعاظ، وتارة كمصلحين شأنهم شأن أدباء أوربا الكبار [7].

إن حرية فكر وخيال الكاتب من أهم مقومات نظرية الرواية، ومن حق الروائي بل من واجبه عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد البالية، اجتماعية كانت أم فنية، والثورة عليها كلما وجد أنها تقف حائلاً بينه وبين الاضطلاع بعمله وهو تصوير الحياة، وكشف حقيقة النفس الإنسانية [٨].

لقد أفسح الكتاب الترك المجال أمام المشاكل الاجتماعية ومنهم على سبيل المثال رفيق خالد (١٨٨٠ – ١٩٣٥م) وعمر سيف الدين (١٨٨٤ – ١٩٢٠م) (ويعقوب قدري (١٨٨٩ – ١٩٧٤م)، وانطلقت الرواية إلى الحياة الاجتماعية وتحولت إلى قضايا المجتمع التركي المتنوعة [٩].

وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، انطلق بعض الكتاب بمزيد من الحس القومي إلى استلهام التاريخ التركي العثماني كمادة للروايات التي يؤلفونها، إن قلق الروائيين في تركيا وسعيهم المتواصل لتجديد فنهم وتطويره، قد تأثرا بالعوامل الاجتماعية والثقافية التي سادت البلاد بعد فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، فقد ساد شعور بفقدان الثقة بكثير من القيم الروحية والاجتماعية.

إن المبرر الوحيد لوجود الرواية، هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة، لا فرق بينها وبين لوحة المصور أو الرسام، ومن الضروري تأكيد التشابه بين الرواية والصورة، وبين الفن الروائي والفن المصور من ناحية، وبينها من التاريخ من ناحية أخرى، فكما أن الصورة هي الحقيقة فالرواية تاريخ [١٠].

ويربط العديد [١١] من الروائيين الأوربيين بين الفن والحياة، ويعتقدون أن موضوع الرواية هو الحياة كلها، بكل تفاصيلها ودقائقها، أما قدرة الروائي على استنتاج غير المرئي من المرئي، ومتابعة مضمون الأشياء والحكم على العمل كله حسب شكله، والإحساس بالحياة بوجه عام بدرجة كاملة، بحيث يكون المرء في الطريق إلى معرفة أي ركن من أركانها، هذه المجموعة من القدرات تكاد تكون هي التجربة، فإذا كانت التجربة تتكون من الانطباعات، فيمكن القول: إن الانطباعات هي التجربة [١٢].

إن الروائيين الفرنسيين والروس قد اهتموا بمسائل الشكل والتكوين أن البناء، بعكس الروائيين الإنجليز [١٣]، ويعتقد بعض نقاد الأدب الإنجليزي إن الروائيين الفرنسيين، وخاصة فلوبير وبلزاك، يمثلون خير تمثيل هذا النفاذ، أو الغوص إلى أعماق الحياة من ناحية ثم الاهتمام بمسائل الشكل أو تقنيات الكتابة الروائية من ناحية أخرى [١٤].

إن إعجاب الروائيين والأدباء الترك –بشكل عام- بالروائيين والأدباء الفرنسيين له إذن ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية وإنه لأمر ليس بمستغرب إقتداء أدباء الترك بأولئك الأدباء الفرنسيين الذين بلغوا شأنًا بعيد المدى في عالمي الأدب والفن. إن صفتي الإتقان الفني والعمق هامتان للروائي، فالزمن يبقى فقط على الروائيين الذين يتوفر لأعمالهم صفة الإتقان والعمق [١٥].

ثانيًا: يعقوب قدري نشأته وتكوينه الأدبي:

ولد يعقوب قدري في مارس من عام ١٨٨٩م بالقاهرة، وهو ينحدر من أسرة قوية ذات نفوذ، ولهذه العائلة شهرة تاريخية منذ القرن الثامن عشر حيث حكمت المنطقة الممتدة من أزمير وايدين حتى إسبرطة [١٦] لمدة قرن من الزمان تقريبًا هو القرن الثامن عشر الميلادي، وقد استفادت في تلك الفترة من الظروف التي كانت عليها الدولة العثمانية من ضعف وانهيار، ولذلك كان دورها إيجابيًا ومؤثرًا في الأناضولي الغربي [١٧] بدأ يعقوب قدري حياته من موقع أرستقراطي متميز، كواحد من الصفوة الحاكمة، وكان دائمًا يفخر بأنه سليل عائلة قره عثمان [١٨]، لقد أسهم وضع أسرته بشكل كبير في تشكيل هويته، ووجهة نظره العالمية الخاصة، ولم توفر له أسرته الأمن المالي فقط بل ووقت الفراغ لبناء ذاته أيضًا، وعلى ذلك فقد نشأ يعقوب قدري ولديه كافة الوسائل التي تكفل له القراءة والتحليل الذاتي، معتبرًا هذه الأنشطة بمثابة القيمة العليا للحياة [١٩]

عاش يعقوب حوالي ست سنوات من طفولته بالقاهرة، وأسهمت الحياة الهادئة التي عاشتها أسرته بها بعيدًا عن الاضطرابات السياسية في استانبول كثيرًا في ميل قدري للتأمل والعزلة، ثم انتقلت أسرته إلى فغنيسا في عام ١٨٩٥م، حيث استمرت حياته الهادئة واستمر التهامه لمكتبة أسرته، وحتى على الرغم من أنه كان على اتصال بالقرويين هناك، إلا أن هذا الاتصال كان يقوم على أساس علاقة صاحب الأرض بالعاملين لديه، واستمرت حياته الريفية حتى عام ١٩٠٣م عندما توجه إلى أزمير ليلتحق بالمدرسة العليا [٢٠]. ونستطيع القول بأن سنوات تشكيله الثقافي مضت من غير تأثر بالأدب القصصي، أو في الصراع بالبحث المستمر عن الذات، إن موقف يعقوب قدري تجاه الحياة الاجتماعية في هذه المرحلة اتسم باللامبالاة، وكان على النقيض من المرحلة التي تلته، وكانت أول تجربة له في مجال الصراع الاجتماعي في عام ١٩٠٥م في أزمير [٢١]، عندما انتزع مدرس بالمدرسة العليا من يده رواية جزمي Gezmi لنامق كمال التي

كـان يقـرؤها سراً بالفصل، وقام بطرده، ولم يكن قدري وقتها يملك سوى الحلم بمكان يـستطيع أن يكـون فـيه حـراً طلـيقًا، ليقـرأ ما يريده، وبالفعل توجه إلى مصر، وكانت مغادرتـه إشـارة إلى أهمـية مـزدوجة، وكانـت تحـديًا كـبيرًا دعمـه حبه للحرية، ويشير "آقـي" [٢٢] إلى أن قـراءته عـن مغامـرات جماعـة العثمانيين الشبان قد أسهمت جزئيًا في مغادرتـه، وعلـى ضـوء ذلـك، فـإن كتاب نامق كمال الذي تسبب في دخول قدري في مـواجهة مـع الواقـع والسلطة يُكتسب معنى رمزيًا بوصف نامق كمال أحد الشخصيات المؤسـسة لجماعـة العثمانـيين الـشبان. ويعـد بالتالي تشخيصًا وتجسيدًا للنموذج الأدبي للأبطـال الـذين أشـعلوا وفجروا خيال يعقوب قدري، ولكن الجهد البطولي المستمر في مـواجهة الفـشل، الـذي مثلته حياة كل من نامق كمال وبطله جزمي Gezmi ظل بدون اكـتراث مـن جانب يعقوب قدري [٢٣]، ونحن نرى أن مغادرته تعد نوعًا من الانسحاب مـن الـصراع، ومحاولـة تراجعية لاستعادة حياته الريفية التي كانت قد تشكلت والتي لم تجعله يكمل دراسته في المدرسة العليا [٢٤].

وتعـد هـذه الـرغبة في الهـروب مـن الواقـع هي السمة المميزة للمثقف في ظل الحكم الاستبدادي لعبد الحميد الثاني (١٨٤٢ – ١٩١٨م)، وكان الخوف على حياة المرء يؤدي إلى قمـع أيـة مناقشة للقضايا العامة، كما كان يؤدي إلى خلق حالة من اللامبالاة بالواقع الخارجـي منذ قيام عبد الحميد بحل البرلمان في عام ١٨٧٨م، وحتى الإعلان عن الدستور الثاني من عام ١٩٠٨م.

(أثر مدرسة ثروت فنون في التذوق الأدبي ليعقوب قدري):

تقـدم الموضـوعات الذاتية التي تناولها أدب ثروت فنون مثالاً جيدًا على الهروب من الواقع المرير الذي لا يمكن السيطرة عليه –الواقع السياسي- وكان أدباء ثروت فنون أمثال خالد ضيا (١٨٦٩ – ١٩٤٥م) ومحمد رؤوف (١٨٧٥ – ١٩٣١م) يحلمون بالفعل بخلق جنة مثالية على وجه الأرض، يطلق عليها اسم الدولة الخضراء (Yeşil Yurt).

إن اهـتمامهم الجمالـي بأشـكال جديـدة مـن التعـبيرات والمـشاعر، ولـيس بالواقـع الاجتماعي، أثر بقوة على يعقوب قدري، وشكل تذوقه الأدبي [٢٥].

(دراسته للغة الفرنسية):

بيـنما كـان قـدري في أزمـير بدأ في دراسة اللغة الفرنسية كي يستطيع أن يقرأ المصادر والمـؤلفات الفرنـسية التي كان يقرؤها أدباء ثروت فنون، وفي مصر واصل قدري دروسه

في اللغـة الفرنسية، وكان يقرأ بنهم شديد أعمال زولا وفلوبير [٢٦]. وقد عززت قراءاته وانعزاله عن الواقع الخارجي.

(دور شوبنهور ونيشتة في تبنيه مبدأ العدم):

وقد دفعته دراسته لأعمال شوبنهور ونيشته [٢٧] إلى تبنيه وجهة نظر عالمية كئيبة، وإلى تبنـيه مبدأ العدم، وقد جسد ذلك قوله: (أن نعيش هو أن تتسخ وتصبح [٢٨] قذرا، وقد أقنعـته قـراءاته لأعمـال مـوريس بـارز Maurice Barres بأنـه لا تـوجد حقـيقة خارج الذات، وأن كل شيء عدا ذلك فراغ [٢٩].

(إلتحاقه بجماعة الفجر القادم Fecr Ati الأدبية):

بعـد مجـيء يعقوب قدري إلى استانبول عام ١٩٠٨م ليبدأ حياته الأدبية أصبح عضواً مؤسـساً لجماعـة الفجـر القادم الأدبية، التي سعت إلى طرح مفهوم الفن من أجل الفن، وفي هـذه المـرحلة مـن حـياته، كـان الفـن بالنـسبة لـه وسـيلة للـبحث الفلسفي الذاتي والـسيكولوجي، وحتى على الرغم من أن الإعلان عن الدستور الثاني (١٩٠٨م) تزامن مع دخوله الحياة العامة كمؤلف وأديب، إلا أنه لم يشترك في المناقشات أو القضايا العامة التي أتاحتها ظروف الحياة الجديدة بما فيها من حرية الرأي [٣٠].

(تحوله من الاهتمام بالذات إلى الاهتمام بالحياة العامة):

ونحـن نـتفق مـع نـيازي [٣١] أقـي في عرضـه للأسـباب التي أدت إلى تحول قدري من الاهتمام بالذات إلى الاهتمام بالناس والعامة، فأحد هذه الأسباب هذه الأسباب هو تأثير أفكـار ضـيا كوك ألب على الكيان التركي، وبصفة خاصة قوله أنه يتعين على المثقف أو الأديـب أن يـستمد ثقافـته مـن الجمـاهير، وأن يـبحث عن القيم خارج الذات والعامل الأكثـر أهمـية الـذي سـاهم في تغيير فكر قدري هو حرب البلقان، والواقع الاجتماعي الـذي اضـطر يعقـوب قـدري أن يلاحظـه في شوارع استانبول، وتؤكد روايات يعقوب قدري نفسه دور حرب البلقان في ظهوره كمؤلف وباعث للقيم العامة.

يقـول يعقـوب قـدري عـن الـتغير في فلسفته الفنية التي تترجم إلى تحول من الوظيفة الأدائـية إلى الوظـيفة التعليمـية (إن هجـوم مجموعات ذئاب الإمبريالية الغربية، الدموية والجـشعة علـى قطعانـنا الفقـيرة، قـد دمـر كل المجتمعات الأدبية ونماذجنا ومثلنا الفنية المقدسـة، ولقـد أدركـت في ذلـك الوقت بوضوح مؤلم أن الفن الذي ناضلت كثيراً من أجل حريته هو نتاج وملك للمجتمع وللدولة في المقام الأول، وأنه تعبير عن عصر، وأن فنًا خاليًا من أي بعد اجتماعي وتاريخي ليس له قيمة أو معنى) [٣٢].

إن هـذا البيان ليعقوب قدري هو إعلان بفشل مفاهيمه الفنية السابقة التي تعلمت مع الفـن كغاية في حد ذاته، وهذا الفن الخالي من أي مضمون اجتماعي ومسئولية اجتماعية هـو فن مجرد، وبالتالي عالمي، ولكن مشاهد البؤس التي شاهدها في استانبول كصحفي خـلال الحـرب دفعـت إلى التـشكيك في جـدوى ممارسة الفن المقتبس من الغرب، الذي يسبب هذه المأساة، كما دفعه إلى القيام بأي إجراء حيال المعاناة التي رآها.

تبلورت فلسفة الفن من أجل الصالح العام الاجتماعي في روايته "الرحمة" التي كتبها عـام ١٩١٧م متأثـراً بذكـريات حـرب الـبلقان، إلا أن اهـتمام يعقوب قدري بالصالح العـام، لم يظهـر كأيديولوجية منسجمة، على أن ظهرت روايته الأولى (كيرالق قوناق) "منزل للإيجار" في عام ١٩٢٠م.

(أثر افتتاح الجمعية الوطنية التركية الكبرى ١٩٢٠م على فكر وفن قدري):

كان لافتتاح الجمعية الوطنية التركية الكبرى في عام ١٩٢٠م، أثر كبير على فكر وفن قدري [٣٣]، فقد وجد قدري هدفًا جديداً وإدراكًا للمعاناة الاجتماعية، وتم إدراك ذلك الهـدف بوصفه تشكيلاً للأمة التركية، والأمر المثير للاهتمام هو أنه تم نشر رواية "منزل للإيجـار" (كيرالـق قـوناق) بعـد مـرور حوالي ستة أشهر فقط على تشكيل مجلس الأمة التركـية الجديـد، والفـرحة والبهجة بشأن مستقبلها الذي أصبح هدفًا لبحث قدري عن القيم والمثل.

وبـدأ مفهوم الأمة التركية يشكل أفكاره وحياته وتجلي ذلك في رواية "منزل للإيجار" حين قرر البطل نسيان الحياة الشخصية واتخاذ إجراء في مواجهة البؤس الإنساني الذي رآه في استانبول خلال الحرب، وبعد قصة (كيرالق قوناق) فإن بقية قصص قدري، تضمنت إطاراً اجتماعيًا ورسالة اجتماعية واضحة، ونحن نعتقد أنه ليس من قبيل الصدفة أن يبدأ بالكتابة عن الأمة في عام ١٩٢٠م ولا يكتب عن أي شيء آخر بعد عام ١٩٢٢م.

بـدأ قدري يقرن كتاباته ويدعمها بالنشاط السياسي بوصفه عضواً في الجمعية الوطنية التركـية الكـبرى، حيث كان قد تم انتخابه عن ماردين في عام ١٩٢٣م، كما تم انتخابه عـن فغنيـسا في عام ١٩٦١م، وقد عمل كسفير لتركيا في عدة دول منها على سبيل المثال تـشيكوسلوفاكيا وهولندا [٣٤]. إن رؤيته السياسية لمصير الأمة والدور التعليمي للمثقف في تشكيلها ووحدتها، تجلي بشكل أساسي ومستمر في معظم رواياته.

بعد عام ١٩٢٢م كان الشكل الأدبي الذي استقر عليه قدري هو الرواية، ويؤكد نيازي أقي هذه الملحوظة بقوله "إن أزمة يعقوب قدري الشخصية الخاصة بالمعتقدات، وتجاربه مع الأنواع الأدبية المختلفة، كالشعر المنثور والقصة القصيرة والمسرح، تزامنت وانتهت في نفس الوقت [٣٥]. ونستطيع القول إن المؤلف قد انتهى إلى خيار ووصل إلى وضوح رؤية ليس فقط فيما يتعلق بالنوع الأدبي الذي سوف يستخدمه، ولكن أيضًا فيما يتعلق بوجهة نظره العالمية.

بل إننا نعتقد أن توضيح وجهة نظر يعقوب قدري العالمية يسبق تحوله إلى الرواية بوصفها النوع الوحيد من الأدب القصصي الذي خاض في الكتابة فيه، وأصبحت الأمة وعلاقته بها هي الموضوع الرئيسي لكتاباته [٣٦]، بعد اكتشافه أن الأمة هي النموذج والمثال الذي يرفع من شأنه كمؤلف أدبي ورجل سياسة، وأمضى قدري بقية حياته يتحدث عن تحوله من شخص مؤمن بمذهب العدم، إلى وطني مثالي يقوم باستكشاف موقعه ومهمته في تشكيل وتطوير الأمة [٣٧].

ثالثًا: ماهية المثقف في روايات يعقوب قدري الثلاث "كيرالق قوناق" (منزل للإيجار) ويابان (الغريب) وأنقره (أنقرة):

١ - المثقف في المجتمع التركي:

المثقف في المجتمع العثماني يبدأ كعضو في الصفوة الحاكمة [٣٨] وكعضو في الثقافة الكبرى للصفوة في مواجهة الثقافة الضحلة للجماهير، وكانت مهمة المثقف حتى منتصف القرن الثامن عشر، تتمثل في الحفاظ على الوضع الراهن، ومقاومة أية تغيرات، حيث الحنين للعصر الذهبي للإمبراطورية قبل عام ١٦٠٠م، واستبعد الانفتاح على العالم الأوربي، والرغبة في التغيير إعادة الأيام المجيدة لإمبراطورية، وكانت الوسيلة الوحيدة لإعادة الماضي، هي التصرف مثلما كان يتم التصرف في أيام الماضي الذهبي، ولقد تم التخلي عن هذه الفكرة الرجعية في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، مع تكرار هزائم العثمانيين [٣٩].

ومع إعلان "خط همايون" الخط السلطاني أو فرمان التنظيمات عام ١٨٥٦م، تم فصل الصفوة الحاكمة عن الرعية، وأصبح المواطن العثماني متساويًا مع أي شخص من جنسية أخرى في الإمبراطورية.

أدباء التنظيمات كنماذج للمثقفين الترك :

وفي القرن التاسع عشر الميلادي، تولى أمور الإصلاح كتاب وأدباء أمثال " شناسي " ، و " ضيا باشا " ، و " نامق كمال " ، وعملوا على نشر مفاهيم الحرية والقومية والحكومة الدستورية ، وهم يعدون نماذج للمفكرين ذوي الميول الشعبية وذلك من خلال إجراءاتهم النشطة واستخدامهم للأدب كوسيلة لتعليم العامة [٤٠]، وفي روايات يعقوب قدري — كما سنلاحظ- فإن المثقف يستخدم قدراته العقلية ، وإنجازاته لا ليحقق الصعود الاجتماعي ، بل ليغوص في أعماق مجتمعه ، وليرفع الشعب إلى مستواه ، ولم يكن هدفه شخصيًا ، بل كان هدفه تحسين أوضاع عامة الشعب ، وكان هذا المثقف يخون أصوله وجذوره ، إلى حد ما ، مثل نظرائه الأوربيين ، ولم يكن ذلك من خلال المكسب والنجاح الشخصي ، بل من خلال التضحية بآماله الشخصية وحياته الخاصة .

ماهية المثقف في روايات يعقوب قدري الثلاث "كيرالق قوناق" منزل للإيجار ويابان "الغريب"، وأنقره "أنقرة" :

تتناول هذه الروايات فترات تاريخية معينة ، فرواية " كيرالق قوناق " (منزل للإيجار) تقع في الفترة ما بين الدستور الثاني والحرب العالمية الأولى ، وتنتهي بمعركة الدردنيل ، وتصف رواية (يابان) (الغريب) والتي تبدأ بمعركة سقاريا ، سنوات حرب الاستقلال بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٣م ، وتبدأ أحداث رواية أنقرة بحرب الاستقلال وتنتهي بالاحتفال بالذكرى العشرين لإنشاء الجمهورية التركية ، فهي تتناول تاريخ الدولة التركية منذ التنظيمات إلى العقدين الأولين . ونحن نتفق مع نيازي أقي في أن الشخصية الحقيقية المهيمنة في هذه الروايات هي التاريخ —تاريخ ثلاثة أرباع قرن من الزمان- وأن الحدث الحقيقي وراء كل تلك الأحداث هو بحث ودراسة المغامرة التاريخية للمجتمع التركي من كافة الزوايا خلال تلك الفترة الزمنية . . وبناء عليه فإن هذه البعد لروايات قدري هو الذي يضفي عليه طبيعة الملحمة [٤١]، إن يعقوب قدري يمضي في تمحيصه للتاريخ من خلال منظور مثقف يحاول أن يفهم هذا التاريخ ويفهم موقعه فيه . وفي الحقيقة ، فإن شخصية هذا المثقف هي الجوهر الأساسي لنهضة البلاد — " تركيا " - في أعمال يعقوب قدري . ويخلق قدري — كما سنرى- صورة الدولة عن طريق وصف تغريب المثقف عن الشعب .

أ- المثقف في رواية Yaban "الغريب"

وبغض النظر عن الترتيب الزمني للروايات التي سوف نتناولها بالبحث، فسوف نلقي نظرة أولاً على رواية يابان (الغريب) إذ أن الموضوع الرئيسي فيها هو "تغريب المفكر" والشخصية الرئيسية في الرواية "شخصية أحمد جلال"، وهو ابن باشا من استانبول، وكان قد فقد ذراعه الأيمن خلال الحرب العالمية الأولى، ويشعر أن حياته الشخصية قد انتهت لكونه جنديًا معاقًا، وقد رفض العودة إلى استانبول التي كانت تحت الاحتلال، ولذا فإنه يقرر الذهاب إلى إحدى القرى الواقعة بجوار نهر سقاريا، ويتوقع أن يتم استقباله كبطل من أبطال الحرب، وأن يتم توقيره واحترامه لقاء تضحيته بذراعه من أجل بلاده، وبدلاً من ذلك سار موضع كراهية أهل القرية بسبب تلك الحرب التي دمرت حصاد القرويين، وتسببت في وفاة أبنائهم، بل لم يلاحظ أهل القرية أساسًا ذراعه المفقودة، حيث كان أكثر من نصف أهلها معاقون، وكانوا إما مصابين بالعمى أو بالعرج أو بانحناء الظهر. وكان أحمد جلال غريبًا، بل كان –من وجهة نظرهم- عدواً. ومن خلال شعوره بالإحباط يردد يعقوب قدري على لسان بطله "أحمد جلال": (مع مرور كل يوم، أتفهم على نحو أفضل أن المثقف التركي هو شخصية منعزلة ومعزولة في هذا العالم المهجور الذي يطلق عليه "الدولة التركية" [٤٢]. وبينما يغوص أحمد جلال المفكر –صوب أعماق البلاد، التي يعتبرها بلاده، فإنه كان يشعر أنه يبتعد عن جذوره. وحتى إذا لم يكن يشعر بذلك، فإن الفراغ المحيط به كان يوحى إليه بأنه نبات غريب أجتث من تربته.

ونحن نعتقد أن تلك الفجوة لم تكن – بالضرورة - موجودة في أماكن أخرى من العالم، ونتفق مع تحليل يعقوب قدري لأسباب غربة المثقف التركي في بلاده بالتحديد، حيث أن التقاليد والممارسات الحكومية للإمبراطورية العثمانية هي التي رسخت ابتعاد المثقف عن الجماهير، فقد كان رعايا الدولة العثمانية ينقسمون على قسمين "مجموعتين" هما الصفوة الحاكمة التي تشمل الجيش ورجال الدين الذين لم يكونوا يسددون الضرائب للدولة، والرعية وهم المسلمون وغير المسلمين والذين كانوا يدفعون الضرائب ولا يستطيعون المشاركة في الحكم، إن اختيار الكثير من أبناء الصفوة الحاكمة، وتعليمهم في مدارس القصور ليشغلوا أعلى المناصب في الإمبراطورية، جعلهم غرباء عن الشعب الذي تولوا حكمه وفي حالات كثيرة، وبصفة خاصة في القرون الأولى من

تـاريخ الإمـبراطورية العثمانـية، كان هؤلاء الصبية أطفال جنود قوات الدوشيرمة وهم الـشباب الذين صاغوا في النهاية سياسة الدولة العثمانية، وشكلوا تاريخها، كانوا بالفعل عنـصراً تم الحفـاظ علـى عـزلته، وذلـك مـن خـلال التعليم الخاص المنعزل الذي كانوا يـتلقونه، وكانـت اللغة العثمانية التي تحدثوا بها متأثرة باللغتين الفارسية والعربية (٤٣)، وكانـت بمـثابة لغـة أجنبـية بالمقارنـة بلغة العامة البسيطة الواضحة، إن هذا الانقسام بين ثقافـات الحكام والمحكومين في الدولة العثمانية، كان هو السب في مشاعر الغربة والنفور المتـزايد الـتي كانـت تنتاب المثقف، عندما كان يحاول الغوص في أعماق البلاد التي كان يعتـبرها بلـده، كمـا أن المـثقف التركي لم يكن يأتي من قاع المجتمع، ومن قلب الثقافة التركية. وهذا أمر جدير بالملاحظة. كما أن الجدير بالملاحظة أيضًا أن المثقف يصبح مجرد مـستودع تعليمـي، وأحمـد جلال "يعلن في هذه الرواية ومنذ البداية عن المهمة التعليمية للمفكر في مقابل الوظيفة الأدائية للقرويين الذين يشعرون بالقلق إزاء احتياجات الغذاء، والمـال، وخطـر المـوت، ويتلاشـى هذا التضاد بين وظيفة كل من الجاهل والمتعلم، من خلال إدراك المفكر أن القرويين يظلون عند المستوى الأدائي الشخصي، كنتيجة لفشله في تحقـيق مهمته في توفير ما يحتاجه هؤلاء القرويون ويؤنب المثقف نفسه ويعترف بالذنب في روايـة يابان وعلى لسان بطلها ويقول (٤٤): (إنك مذنب أيها المثقف التركي. ماذا فعلت من أجل هذه الأرضي الخربة؟ وماذا فعلت من أجل هذه الجماهير الفقيرة والمعدمة؟ انك بعـد أن قمت بمص دمائهم لسنوات ولقرون، ألقيت بالفضلات على تربة جدباء، وتجد الآن أن لك الحق في النظر إليها باحتقار واستخفاف. وهذا الشيء الذي يؤلمك هو نتيجة طبيعية لما اقترفت يداك).

ب - المثقف في رواية Kiralık Konak (**منزل للإيجار**):

يـتم في روايـة (كيرالـق قـوناق) (منـزل للإيجـار) تجسيد الصراع بين المهتمين الأدائية والتعليمـية في شخـصية المثقف، فقد تغيرت حياة Hakki Celis "حقي جليس" الهادئة وانـتقلت مـن المهمـة الأدائـية إلى التعليمـية، فقـد تخلى عن قراءة وكتابة الشعر الرمزي المجـرد، وتهيأ كي يوجه طاقته لمستقبل أمته، والتحق بالجيش كجندي، وبعد أن خاض تجـربة الحـياة الجماعـية في الجيش، أدرك أن آلامه ورغباته الشخصية التي ظل يعاني منها معظم حياته، لا معنى لها، لقد أدرك أنه مجرد فرد في مجموع من خلال اشتراكه مع مئات الأشـخاص في حـياة الثكـنات العـسكرية، ومن خلال تناوله للطعام والشراب معهم في

الخيمة "الميز" ، إن سيره على قدميه لساعات بلا انقطاع قد علمه ما هي الفردية الحقيقية ، وأدرك أن كونه فرداً لا يعني الحياة لتحقيق رغباته وآماله الشخصية ، لقد بدأ يشعر بأنه مجرد فرد في مجموع وأن الأحداث الفردية ليست ذات أهمية بالغة (٤٥) ، وحقي جليس وهو المثقف في هذا الرواية يقول أن أولئك الشعراء الوطنيين الكبار الذين يتحدثون عن الصراعات التي يعاني منها شعبهم ، وعن متاعب ومشاكل دولهم ، سوف يكونوا مقدسين بالنسبة لي (٤٦) . ويعقوب قدري يهدف من وراء تلك الكلمات إلى القول بأن الأدب الوحيد القابل للبقاء والذي له معنى وقيمة هو الأدب الملحمي .

المثقف في رواية أنقره (أنقرة) :

تبدأ أحداث رواية أنقرة بحرب الاستقلال ، وتنتهي بالاحتفال بالذكرى العشرين لإنشاء الجمهورية وتمثل "سلمى" شخصية المثقف في رواية أنقرة ، وقد تبدلت حالها من حياة الرفاهية التي كانت تعيشها في استانبول إلى حياة متقشفة صعبة في أنقرة التي انتقلت إليها هي وزوجها الأول "نظيف" ، وقد عبر قدري عن الحياة الخشنة في أنقرة بقوله على لسان البطلة مقارنا بين سلمى حينما كانت تتعلم ركوب الخيل وترتدي زي الفرسان وبين أهالي أنقرة الفقراء البسطاء فقال : "كان الفلاحون على اليمين واليسار يسيرون صوب المدينة ، هذا كهل بلحية بيضاء ، يمتطي حماراً أسود اللون ، وزوجته تسير وراءه ممسكة بنعلها في يديها ، وهذه عربات تجرها الخيول تنتشر في الطريق متجهة صوب المدينة ، وهؤلاء مجموعة من الأطفال ينامون نوماً عميقاً وغطائهم عبارة عن لحاف قديم" (٤٧) كانت سلمى مسرورة تفخر بأنها تجعل الحصان يعدو بسرعة ، ويحذرها الراوي في القصة –يعقوب قدري بقوله "إن الإنجاز الحقيقي ليس العدو إلى الأمام ، ولكن أن تكون قادراً على الالتحاق بالمجموعة (٤٨) . ومن المشاهد الأخرى التي تؤكد مدى الفارق بين شخصية المثقف وصورة العامة تصوير الكاتب للعامة من البسطاء في هذه الرواية إبان حرب الاستقلال التي استغرقت الجزء الأول منهاـ بقولها (إن أهالي أنقرة الأصليين كأهالي حي "تاج الدين" لم تغير الحرب من سلوكهم مطلقًا ، إنهم يذهبون إلى عملهم في الصباح ويرجعون في المساء كما تعودوا ، متوكلين على الله في كل شيء ، لا يدركون مغزى الحرب فلا يلفت نظرهم سوى دوي المدافع وأزيز الطائرات ، وكان بعض الأهالي لا يعرف إلى جانب من يحارب الترك . . . بل ومن هم أعداؤهم في ذلك الحين) (٤٩) .

وسلمى في هذه الرواية تمثل نموذجًا للمرأة التركية الحديثة التي لا تطلب الحرية المجردة، ولكنها تطالب بالمساواة بالرجل حيث تقول: "إن النساء المثقفات اللاتي يعتقدن بأنهن رائدات للتغيير الاجتماعي، قلقات مضطربات بسبب تحررهن ولم تعد لهن حتى في منازلهن أية فائدة، وجميعهن يدرك درجة اجتماعية الرجل، وأنا لا أطلب الحرية المجردة بل أطلب المساواة بالرجل في كل المجالات" (٥٠). والأمر الهام في رواية أنقرة هو أن سلمى وزوجها يشكو أن من مرض "التحليل الذاتي، ويأسفان لأنه أصاب جيلهما، وهما مندهشان أنه ما زال يحدث أحيانًا، على الرغم من أن حياتهم التي تطغى عليها المشاكل العامة وآلام وأفراح الشعب، تجعل العكوف على ذواتهم وتحليلها والغوص في أعماقها شيء عديم الأهمية (٥١)، وفي الذكرى العشرين للاحتفال بإنشاء الجمهورية، حيث تنتهي القصة يتضح التبجيل والتوقير للجماعة بوصفها الأساس لمفهوم الدولة، يصور الراوي بطريقة مثالية الجماهير التي تجمعت حول منزل أتاتورك ويوم الاحتفال قائلاً: "إنه على الرغم من أن الجو كان باردًا للغاية، فإن الحرارة الغريبة التي كانت تنبعث من أجسام آلاف الأشخاص قد حققت دفء الروح، وعلاوة على ذلك فإن كل الأجسام كانت ملتحمة، واختلطت أنفاس كل الناس لدرجة أن كل إنسان قد ترك خلفه كل المشاعر، الشخصية جسديًا وروحيًا وأصبح عشرة آلاف مواطن شخصًا واحدًا (٥٢). وتنتهي رواية أنقرة بصورة الجوالة النشيطين الذين لا يتعبون ولا يكلون، ويطوفون تركيا سيرًا على الأقدام بينما تعود "سلمى" وزوجها إلى المنزل بعد حضور الاحتفال بالذكرى العشرين لإنشاء الجمهورية، وهما منهكين تمامًا ويشعران بأنهما قد أصبحا طاعنين في السن، وتم استبعادهما من المستقبل الملحمي. وهكذا كان يعقوب قدري يسعى على خلق وحدة شمولية وطنية من خلال استغلال صورة المثقف لأداء الوظيفة التعليمية.

لقد ظهر أدب الوطنية في رواية أنقرة، وذلك عندما فضل العامة في الجزء الثالث من الرواية -الأفلام التي تصور الكفاح، على أفلام المغامرات والحب، ويكتب الزوج الثالث لسلمى دراما ملحمية، تهجو وتهاجم الشخصية النمطية للانتهازي، الذي يفضل الكسب الشخصي على المنفعة العامة، وتهدف هذه المسرحية إلى ما تهدف إليه الرواية ذاتها حيث حاولت أن تخلق أنماطًا لنفس الغرض المتمثل في تأييد ودعم الصالح العام. ويحاول يعقوب قدري من خلال إخضاع الفرد للجماعة، إلى حد ما أن يذيب

الفـروق والفواصـل بـين عالم الخاصة والعامة، التي اقترنت بتحديث الدولة ومن خلال خلـق شخـصيات تـستوعب حياتهم العامة ومصالحهم الشخصية، وهكذا يقدم يعقوب قدري رؤيته بشأن كيفية إقامة دولة حديثة موحدة [٥٣].

مهمة المثقف ووظيفته في رأي يعقوب قدري

إن وظـيفة المثقف –من وجهة نظر يعقوب قدري- هي وظيفة حضارية تتمثل في تعليم العامـة، لتنـسجم عامـة الأمـة مـع الـصورة المـوحدة لهـا، كما تتمثل في توعية الشعب بـضرورة جمال هذه الصورة الموحدة، ويتم إنجاز مهمة المثقف عندما ينشأ جيل جديد من الأشـخاص النـشيطين الذين لم يعد يتعين عليهم الانتقال من المرحلة الأدائية إلى المرحلة التعليمية التي عاشها أو خاضها المفكر، وبمعنى آخر فإن مهمة المثقف، هي أن يخلق جيلاً جـيداً مـن الأشـخاص الـذين تتمـثل الحقـيقة الطبيعـية والوحـيدة بالنـسبة لهـم، في الأيديولوجـية الـتي صاغها المفكر، وبعبارة موجزة فإن المهمة الجديدة للمثقف هي أيضًا خلق واقع ملحمي [٥٤].

يحـاول يعقـوب قـدري مـن خـلال إخضاع الفرد للعامة إلى حد ما أن يذيب الفروق والفواصـل بين عالمي الخاصـة والعامـة، الذي صاحب التحديث في الغرب [٥٥].

ومـن خـلال خلـق شخـصيات تـستوعب وتمتص حياتهم العامة مصالحهم الخاصة، وتـستطيع بالتالـي تلـك الشخـصيات أن تكـرس نفسها للنشاط الجماعي، وهكذا يقدم يعقـوب قـدري رؤيـته بـشأن كيفـية إقامة أمة حديثة موحدة فقد كان يبدأ رواياته بأفراد متورطين في أزمات، وينهيها بملاحم لأبطال تم تصويرهم كمثل عليا.

ونستطيع القول أن يعقوب قدري لا يمكن إلا أن يكتب الملاحم، وأن الهدف من وراء كتابته للروايات هو خلق وحدة وطنية لا يمكن الاختلاف عليها من خلال أبطال وأساليبه الـروائية، ويـرى بعـض نقـاد الـرواية أمـثال "جولـيا كريـستيفا" أن أيـة ذات موضوع أيديولوجي تميل صوب الملحمة، وبالتالي تعد انحرافًا عن شكل ومضمون الرواية [٥٦].

وتـضيف كريـستيفا "أن إسـكان أصـواتا الحـوارات الثنائـية (الديالـوج) وأصـوات الحـوارات المـتعددة الأطـراف المتصارعة في الرواية لدعم حقيقة واحدة (مونولوج) يحول الـرواية إلى ملحمـة" وهكـذا نـستطيع القـول بأن روايات يعقوب قدري غالبًا ما تنتهي كملاحم، إن المثقف يعد عنصراً جوهريًا في تحديد مصير الأمة في أعمال يعقوب قدري، بـسبب أهمـية السيرة الذاتية للأمة، بالنسبة لقصة الأمة في أعمال يعقوب قدري، ونظرًا

لتأثره بأزمته الشخصية، وتحول شخصية المثقف، فإن يعقوب قدري لا يستطيع أن يكتب سوى الروايات، وعلاوة على ذلك وكما أوضحنا، ومع افتراض العبء التعليمي الملقى على عاتق المثقف، فإنه ليس أمام قدري أي خيار سوى تحويل رواياته إلى ملاحم.

لقد انتقد العديدون يعقوب قدري بسبب نوع المثقف الذي انتحل شخصيته ووصفه في قصصه، وكان رد الفعل سيئًا تجاه وصفه للقرويين بأنهم متخلفون وجهلاء وماديون ومصابون بالعمى، وأقل في المكانة من مكانة المثقف في رواية "يابان" "الغريب"، وقد اضطر قدري إلى أن يكتب إيضاحًا في الطبعة الثانية من الرواية، مفاده أنه لم يكن يقصد إلقاء اللوم والمسئولية على عاتق القرويين، بل كان يقصد إلقاء المسئولية على عاتق المثقف.

ولو طرحنا هنا تساؤلاً عن ماهية الأيديولوجية في تلك الرواية، لوجدنا أنها تعبر عن الاعتقاد بأنه يتعين قيادة وتنوير العامة من الجهلاء، بواسطة شخصية المثقف الفاشيستية، التي تخضع مصلحة الفرد لمصلحة الدولة، من أجل إضفاء الصفة الفردية على الإصلاحات، وعلى ثورة أتاتورك. وتتم الإصلاحات التركية بواسطة إرادة عدد قليل من المثقفين ولكنهم تقدميون [٥٧]. إن قدري لا يستطيع أن يتحمل الفكرة التي مفادها أن الشعب يستطيع أن يحكم نفسه بنفسه أنه يتعامل مع الجماهير كأشياء.

خاتمة

لا شك أن صورة المثقف التي مثلها يعقوب قدري في رواياته وفي الحياة الحقيقية، صورة محدودة مقيدة، فالمثقف لا يجسد تطوراً ذاتياً لا نهائياً، إنه الخادم العام الذي تملي عليه مسئوليته الاجتماعية، دور القائد في تعليم وإرشاد وتوجيه الجماهير المتخلفة، لخلق أمة موحدة ومتطورة وتعد هذه الرؤية بشأن المثقف من جانب يعقوب قدري أمراً شاذاً في تاريخ الثقافة التركية وهي -كما ذكرنا من قبل نتاج مباشر للثقافة والمثل العثمانية، في شكلها قبل وبعد التنظيمات وكما كان الوضع في الفترات السابقة قبل أن تساعد التنظيمات في إيجاد مفهوم الرعايا المتساوين، وألغت تقسيم المجتمع إلى نخب حاكمة، فإن المثقف بالنسبة ليعقوب قدري هو عضو النخبة الحاكمة وصوت الثقافة الكبرى.

الهوامش

1- Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel bir Bakış, (İstanbul 1982), P.16.

2- Olcay Onertiy, Cumhuriyet Dönemi Türk Roman Ve Oykusu, Ankara 1984, s.27.

٣ـ انظر المرجع السابق، ص٣٢.

4- Fethi Naci, 100 Soruda Türkiye'de Roman Ve Toplumsal Değişme, İstanbul 1981, s.41.

٥ـ انظر المرجع السابق، ص٤٣ .

٦ـ انظر، محمد عبد اللطيف هريدي (دكتورة عزة الصاوي، المعالم الأساسية للأدب التركي الحديث القاهرة ١٩٨٢، ص٦٠ – ٦٢ .

٧ـ انظر المرجع السابق، من ص١٢٤ – ١٢٦ .

8- Rechard p. Blackmur, the Art of the Novel, Londn 1975, p.5.

9- Edwin Muir, the Structur of the Novel, London 1982, p.44.

١٠ـ يرى ذلك هنري جيمس أول ناقد روائي كبير في الأدب الإنجليزي، وأول من عبر تعبيرًا قويًا عن ماهية الرواية الحديثة انظر:

Miriam Alott, Nivelists on the Novel, London 1960, p.289

11- Richard Stang, the theory of the novel in England, London 1959, p.26.

12- David Daiches, the Novel and the Modern World, Cambidge 1960, p.59.

١٣ـ هكذا قرر هنري جيمس في كتابه فن الرواية.

Henry James, the Art of Novel, New York 1966, p.81.

١٤ـ المرجع السابق، ص٩٢ .

١٥ـ ذكرت ذلك د. إنجيل بطرس سمعان في كتابها (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث)، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص٤٠ .

16- Nihad Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, cilt 2, İstanbul 1976, s.1202 – 1203.

17- Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, Cilt 3, Türk Edebiyatı yayınları, İstanbul 1974, s.399- 402.

18- Niyazi Akı, yakup kadri karaosmanoğlu, İstanbul 1960, s.12.

١٩ـ انظر: سنية مصطفى: الحياة الاجتماعية في تركيا من خلال روايتي أنقرة وبانوراما، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة عين شمس ١٩٨٦ ص١١١ .

20- Vasfi Mahir kocatürk, Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, 1974,s.

٢١ـ انظر نيازي أقي، نفس المرجع، ص١٦ .

٢٢ـ انظر: سنية مصطفى: نفس المرجع ص١٣٧ .

٢٣ـ انظر نهاد سامي، نفس المرجع، ص١٢١٢ .

24- Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman, Cilt 2, 4 baskı, İstanbul 1981, s.61.

٢٥ـ

٢٦ـ (١٧٩٩ – ١٨٥٠م) بالزاك وزولا وفلوبير أتبار فرنسيين .

- أونوزيه دي بلزاك . روائي فرنسي ولد في أسرة بروجوازية ، ودرس القانون ولكنه اتجه إلى الأدب ، له مجموعة روايات وقصص قصيرة بعنوان (الكوميديا الإنسانية) (١٨٣٢ – ١٨٤٧م) يصف فيها المجتمع الفرنسي بكل فئاته ، ومن أشهر رواياته (أوجيني جراندية) و(الأب جيرو) امتاز بقوة الملاحظة وحدة الخيال ، والميل إلى السخرية اللاذعة ألف بعض الروائع من القصة القصيرة ، ولكن محاولاته في المسرح فشلت .
- إميل زولا (١٨٤٠ – ١٩٠٢م) روائي فرنسي ، بدأ بالكتابة في الصحف ثم أصبح المدافع الأول عن المذهب الطبيعي في الأدب ، نادى بوجود قيام القصة على التفكير العلمي ، والوصف الدقيق لما هو كائن في المجتمع ، ومن بين قصصه العديدة قصة (أسرة روجون ماكار) ومن كتاباته عن الاشتراكية وطبقة البروليتارية ممثلة في عمل المناجم رباعية (الخصوبة) ، و(العمل) و(الحقيقة) ، صدر ضده حكم على مقال نشره سنة ١٨٩٨ ، ففر إلى إنجلترا ومكث عدة أشهر مات بعدها .
- (جوستاف فلوبير) (١٨٢١ – ١٨٨٠م) روائي فرنسي ، درس الحقوق وعكف على التأليف الأدبي ، كان أشهر مؤلف له (التربية العاطفة) ثم (مدام بوفاري) وله روايات أخرى هي (سالامبو) (تجربة القديس أنطونيوس) ويعتبر الكاتب مثلاً أعلى للكاتب الموضوعي الذي يكتب بأسلوب دقيق ويختار اللفظ الملائم والعبارة المناسبة .

انظر : الموسوعة العربية الميسرة ، محمد شفيق غربال ، إبراهيم مدكور ، سهير القلماوي وزكي نجيب محمود ، بيروت ١٩٨٧م – ١٤٠٧هـ .

٢٧ـ آرثر شوبنهادر (١٧٨٨ – ١٨٦٠م) فيلسوف ألماني ، أخفق في أن يكون أستاذًا عاش يفكر ، أقام فلسفته على مثالية "كانت" . له تأثير في الفلسفة وعلم النفس ، إذ جعل الإرادة محور البحث وأهم كتبه (العالم إرادة وفكرة) .

انظر : المرجع السابق ، ص١٠١٠٠ .

٢٨ـ فردرك فلهلم نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠م) فيلسوف ألماني ، كان أستاذًا لأصول اللغة سنة ١٨٦٩م وتأثر بفلسفة شوبنهور ، وصادق فاجنر ، ثم خرج عليهما . في فلسفته شاعرية وغزارة إحساس أهم مؤلفاته "موت التراجيديا" و"هكذا يتعلم زرادشت" . له آثار عميقة في جوانب كثيرة من الفكر الألماني .

انظر : المرجع السابق ص١٨١٤ .

29- Necdet Bingol, Yakup Kadri'nin Bes Romanında Fransız Realist Ve Naturalistlerinin Tesirleri, İstanbul 1944, s.119.

30- Ferhan Oguzkan, yakup kadri karaosmanoğlu Hayatı – Sanatı - Eseri, 2baskı, İstanbul 1968, s.31.

٣١- انظر: نيازي آقي في المرجع نفسه، ص٥٦.
٣٢- ذكر ذلك فرحان أوغوزقان في نفس المرجع الذي ذكرناه، ص٤٩.
٣٣- المرجع السابق، ص٦٤.
٣٤- نهاد سامي بانارلي، نفس المرجع، ص٢٦٧.
٣٥- وردت هذه العبارة في كتاب آقي عن يعقوب قدري، ص٧٣.
٣٦- تبنى هذا الرأي كلاً من آقي وفرحان أوغوزقان في كتابيهما عن قدري. وآقي في نفس مرجعه ص٧٦، وفرحان أوغوزقان في المرجع ذاته ص٤٤.
٣٧- انظر: وصفي ماهر قوجه تورك، نفس المرجع ص١٧٩.
٣٨- ذكر ذلك د. مصطفى ماهر في مقدمة ترجمته لرواية (لعبة الكريات الزجاجية) لمؤلفها هيرمن هيسه).
٣٩- انظر: مصطفى ماهر، لعبة الكريات الزجاجية، تأليف هيرمن هيسه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ص٤.

40- Serif Mardin, “the mind of the Turkish Reformer, Istanbul 1970, P. 19.

٤١- المرجع السابق، ص٢٣.

42- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yaban, İstanbul 1941, s. 61.

43- Bernard Lewis, the emergence of modern Turkey, Second Edition, Oxford, (London 1968, P. 87.

٤٤- انظر: يعقوب قدري، يابان، ص٩٥.

45- Yakup kadri karaosmanğlu, kiralık konak, İstanbul 1958, s. 28.

٤٦- انظر: سنية مصطفى: نفس المرجع ص١٤١.
٤٧- انظر: يعقوب قدري، رواية أنقرة، ص٤٤.
٤٨- المرجع السابق ص٤٦.
٤٩- المرجع السابق ص٦٨ – ٧٠.
٥٠- المرجع السابق ص١٢٢.
٥١- المرجع السابق ص١٧٩.
٥٢- المرجع السابق ص٢١٩.
٥٣- المرجع السابق ص١٧١.
٥٤- المرجع السابق ص٢٣١.
٥٥- راجع: فرحان أوغوزقان، نفس المرجع، ص٨٣.
٥٦- انظر: ريتشارد ستانج، نفس المرجع، ص١٠١.
٥٧- انظر: أحمد فؤاد متولي (دكتور) حركات التجديد في الأدب التركي رسالة دكتوراه ص١٤٥.

ديوان "فراق العراق" للشاعر التركى
سليمان نظيف
مرثية شعرية ـ دراسة أدبية

مقدمة :

منيت الدولـة العثمانـية بهـزيمة قاسـية في الحـرب العالمية الأولى، وقد احتلت قوات الحلفاء مضيقى البسفور والدردنيل، وأهم المدن في البلاد، ونشأت الصراعات بين الدول الغـربية حـول تقسيم ممتلكات الإمبراطورية العثمانية، وبالطبع انعكست تلك الأحداث علـى الأدب التركـى، وتعـد المشاعر الوطنية القوية من أخص خصائص الأدب في ذلك الـوقت، وكـان سليمان انظيف (١٨٦٩ – ١٩٢٧م) من أبرز الأدباء الذين عايشوا تلك الفـترة، واتخـذ هذا الأديب في كتاباته موقف المدافع الأول عن قضايا وطنه التي طرحتها هـذه المـرحلة التاريخـية، فهـو شاعر قومى عايش عصر العثمنة Osmanlıcılık والعصر الإســلامى İslamcılık وعــصر الــتتريك Türkçülük . وســنحاول في هــذه الدراســة اسـتجلاء التـيارات الفكـرية والمعـتقدات الـتي تبـناها الـشاعر . وقد برزت في إبداعاته الأدبـية، الـشعرية والنثـرية فكـرة أن وطن الترك هو الوطن العثمانى كله . وهذه الفكرة تتـسق مـع اعـتقاده بـأن وجود بعض الدول العربية والإسلامية كسورية ومصر والعراق وفلسطين وغيرها ضمن إطار الدولة العثمانية أمر طبيعى، بل وحتمى وقد آلمه أشد الألم وقوع العراق تحت الانتداب البريطانى واقتلاعه من جذوره الدينية الإسلامية خاصة وأنه عـاش بالعـراق فـترة من حياته وعمل واليا (حاكماً) لولايات البصرة والموصل وبغداد . والديـوان موضـوع الدراسـة هـو صـرخة مدوية أطلقها الشاعر حزناً وجزعاً على فراق العراق لحضن الوطن الأم – آنئذ – أى الدولة العثمانية كما يرى الشاعر .

وأهم المراجع التي أعانتنا على إنجاز هذه الدراسة هى :

1- şükrü Kurgan: Süleyman Nazif, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Varlık yayınevi, İstanbul 1955.
2- Nihad Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt 2, İstanbul 1974.

3- Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatında Anaçizgiler, Ankara 1982.
4 – İbnülemin Mahmut Kemal, Son Asır Türk Şairleri, İstanbul 1938.
5- İbrahim Alâeddin, Süleyman Nazif, İstanbul 1933.
6- Necdet Rüştü Efe, Süleyman Nazif, Zafer Gazetesi 3 Ve 10 Nisan 1955, İstanbul 1955.

وقد انقسمت الدراسة إلى ما يلى :

١ـ عصره السياسى .

٢ـ حياته وشخصيته .

٣ـ نماذج مترجمة من ديوان "فراق عراق" فراق العراق .

٤ـ أسلوب الشاعر في الديوان .

٥ـ خاتمة البحث .

عصره السياسى:

كانت هناك عدة محاولات في سبيل تحديث الدولة العثمانية، ومسايرة حركة النهضة الغربية منها محاولات السلطان سليم الثالث (١٧٨٩ـ ١٨٠٧م) (١٢٠٤ـ ١٢٢٢هـ) والسلطان محمود الثانى (١٨٠٨ – ١٨٣٩م) (١٢٢٣ – ١٢٥٤هـ) الإصلاحية وكانت أهم هذه المحاولات الإصلاحية المحاولتان الدستوريتان، وكانت الأولى عام (١٨٧٧م) (١٢٩٢هـ) ، ولم تعمر إلا سنة واحدة، حيث تلتها الحرب الروسية التي انهزمت فيها الدولة هزيمة نكراء . لجأ السلطان عبد الحميد بعد تلك الحرب إلى الاستبداد وألغى الدستور . أما المحاولة الثانية فكانت عام (١٩٠٨م) (١٣٢٣هـ)، ثم تعاقبت عدة حروب إلى أن وقعت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨م) (١٣٢٩ – ١٣٣٣هـ) التى هزمت فيها الدولة العثمانية، ووقعت هدنة مودروس التي احتلت بموجبها قوات الحلفاء إستانبول وتحصينات الدردنيل والبسفور وأهم المدن في البلاد [1] .

وقد عين المحتلون مندوبيهم السامين في إستانبول، وحلوا البرلمان، وفرضوا الرقابة على الصحافة، ومنعوا التجمعات، وأجروا حملات اعتقال للعناصر المناوئة للاحتلال الأجنبى، وأعادوا نظام الامتيازات الذى ألغته الحكومة في بداية الحرب العالمية الأولى، كما فرضوا سيطرتهم على البنوك والسكك الحديدية ومؤسسات الدولة، وانهار

الجيش، التركي. وقد تحول السلطان محمد السادس (١٩١٨ – ١٩٢٢م) (١٣٣٣ – ١٣٣٧هـ) وحكومته إلى أداة طيعة بيد الإنجليز والفرنسيين كما تأجج الصراع بين الدول الاستعمارية، ودخلت الولايات المتحدة الأمريكية ساحة الصراع من أجل تقسيم ممتلكات الإمبراطورية العثمانية [٢]، وقد رفض الأتراك الخضوع وحملوا السلاح في وجه المحتلين الأجانب، وتحولت أعمال المقاومة إلى حركة وطنية شعبية منظمة، أما قيادة حركة التحرير فكانت بيد البورجوازية الوطنية والفئة المثقفة وخاصة الضباط، حيث ظهر من بين صفوفهم مصطفى كمال باشا [٣]، الذى عرفت الحركة فيما بعد باسمه أى الحركة الكمالية، اتضح لمصطفى كمال سوء نوايا الخلفاء وجبن السلطان "محمد السادس" وحيد الدين (١٩١٨ – ١٩٢٢م) (١٣٣٣ – ١٣٣٧هـ) ورجال حكومته، فاقتنع بضرورة قيام حركة قومية نضالية، حصل مصطفى كمال على وظيفة المفتش الثالث العام للجيش، ثم وصل إلى مدينة سامسون وتبنى الدعوة إلى أن تكون الأناضول لا الأستانة مصدر الهيمنة على أمور الدولة، مما دعى السلطان إلى إعلان عزله من منصبه، ولم يكترث مصطفى كمال واستقال من السلك العسكرى.

وفى ٢٣ يوليه ١٩١٩م (١٣٣٤هـ) عقد مؤتمر ارضروم[٤] الوطنى وانتخب مصطفى كمال لرئاسته. أصدر هذا المؤتمر في ٧ أغسطس (١٩١٩م) (١٣٣٤هـ) قراراً بالمحافظة على سلامة الأناضول، ودعا القوات الوطنية للدفاع عنه[٥]. ثم عقد مؤتمر "سيواس" الذى أكد رغبة الأمة التركية في الاستقلال [٦].

أصدر مصطفى كمال أتاتورك في ٢٣إبريل ١٩٢٠م (١٣٣٥هـ) قراراً بتأسيس حكومة للمجلس الوطنى الكبير، وتكون مدينة أنقرة مقراً لها، ثم أقر المجلس الوطنى الكبير مصطفى كمال رئيساً للحكومة، وألغى المجلس كل المعاهدات والاتفاقيات التي عقدتها حكومة السلطان منذ توقيع هدنة مودروس مع الدول الأجنبية، وبهذا وضعت حكومة أنقره فعلياً حكومة السلطان خارج إطار القانون.

وقد حاولت حكومة السلطان والقوى المرتبطة بها القضاء على الحركة الكمالية، وجرت خلال عام ١٩٢٠م (١٣٣٥هـ) معارك واصطدامات أحرزت خلالها القوات الكمالية الانتصار، كما تمكن الثائرون في جنوب وشرق الأناضول من تحقيق انتصارات ملحوظة على الفرنسيين[٧]، وكان الفرنسيون والإنجليز يواجهون في الوقت ذاته ثورات وانتفاضات واسعة في العراق وسورية ومصر، لذلك تقرر دفع القوات اليونانية للقيام

بمهمـة القـضاء علـى الكمالـيين، وتنفـيذ سياسة الدول الاستعمارية في تركيا، وتمكنت القـوات اليونانـية مـن احتلال مناطق مهمة في الأناضول وشرق تراقيا، واستغلت الدول الاستعمارية توغل القوات اليونانية فأملت معاهدة "سيفر" (٨) في ١٠ أغسطس ١٩٢٠م (١٣٣٥هـ). قوضت معاهدة "سيفر" الإمبراطورية العثمانية، ولم تبق إلا على هضبة الأناضـول الوسـطى، وفُـرض علـى تـركيا الاعتراف بالانتداب البريطانى على العراق وفلـسطين، والانـتداب الفرنـسى علـى سـورية، والاعـتراف باستقلال مملكة الحجاز، والتـنازل عـن ليبـيا، والاعـتراف بالحماية البريطانية على مصر، والحماية الفرنسية على المغرب وتونس. وكان لتوقيع حكومة الآستانة على معاهدة "سيفر" رد فعل خطير على الأمـة التركـية فاشـتعلت نـيران الفـتن الداخلـية في الأناضـول، وحرق اليونايون القرى والقصبات التي قاومت الهجوم الذى بدأ على الأناضول، واحتلوا تراقيا والتل الكبير(٩)

جاهـد مـصطفى كمال ورفاقه حتى أنقذوا الأناضول من المحتلين، ففي الشرق كسر "كـاظم قـرة بكـير" شـوكة الأرمـن، واستولى على قلعة قارص، وخرجت فرنسا من المنطقة التي كانت تحتلها في الشرق حتى لا تساهم في معركة تعود على انجلترا منافعها(١٠) وفي الغـرب انتـصر الـترك علـى اليونانـيين في معارك "اينونو" الثانية والثالثة(١١). قام مصطفى كمال بهجوم تركى ضخم أعقبه نصر "سقارية" التاريخى الباهر في ١٣ سبتمبر ١٩٢١م (١٣٣٦هـ) حـيث انهـزم اليونانـيون هـزيمة منكـرة، واضطروا إلى التقهقر إلى الخلـف مسافة غير قليلة، ثم جلوا نهائياً بعد حوالى عام من هذا التاريخ. تمكن مصطفى كمـال من أن يحرر الوطن، ويفرض على الحلفاء في معاهدة "لوزان" ٢٤يوليو ١٩٢٣م (١٣٣٨هـ) الحـدود المناسبة. وبموجب المعاهدة بسط السيادة العثمانية الكاملة على كل الـبلاد الـتي تـتكون مـنها تركيا حالياً(١٢)، وألغيت الامتيازات الأجنبية، واستطاعت تـركيا الـتخلص مـن الأضـرار الـتي لحقت بها بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى، ثم أعلـن المجلـس الوطنـى الكـبير الجمهـورية في ٢٩أكتوبر ١٩٢٣م (١٣٣٨هـ) وانتخب مصطفى كمال رئيساً لها (١٣).

حياته وشخصيته الأدبية :

ولـد سـليمان نظـيف "بدياربكر" عام (١٨٦٩م) (١٣١١هـ) وهو ابن "سعيد باشا دياربكـرلى" صـاحب كـتاب "ميـزان الأدب" وليس معلوماً مدى صحة قرابته للشاعر المعـروف "نسيمى" ومع ذلك فإن الشئ المؤكد هو أنه ينتسب إلى عائلة تمتد جذورها إلى

عـدة شـعراء علـى مدار أجيال متعاقبة في "دياربكر" [١٤] . تلقى سليمان نظيف تعليماً خاصـاً حـيث أتقـن اللغـات العـربية والفارسـية والفرنسية، وبسبب اشتراكه في حرب الاسـتقلال فـر إلى بـاريس عـندما تعرض لضغط السلطان عبد الحميد الثانى (١٨٤٢ – ١٩١٨م) (١٢٥٨هـ) نتيجة لمعارضته السياسية ومكث بها ثمانية أشهر، وهناك كتب عدة مقـالات في جـريدة "مـشورت" الـتي كـان يـصدرها "أحمـد رضا بك"، ونشر بعض الأعمـال الأدبية بتوقيع عبد الأحرار طاهر [١٥] . وعند عودته عام (١٨٩٧م) (١٣١٢هـ) عيـنه "عـبد الحمـيد الثانى" (١٨٤٢ – ١٩١٨م) (١٢٥٨ – ١٣٣٦هـ) في وظيفة كاتب رسـائل الـولاية مـن عام (١٨٩٧م) (١٣١٢هـ) إلى عام (١٩٠٨م) (١٣٢٣هـ) ثم عين والـياً بعـدة ولايـات هـى على التوالى : البصرة عام (١٩٠٩م) (١٣٢٤هـ) وقسطمونى (١٩١٠م) (١٣٢٥هــ) وطرابزون (١٩١١م) (١٣٢٦هـ) والموصل (١٩١٣م) (١٣٢٨ هــ) وبغـداد (١٩١٤م) (١٣٢٩هـ) وفي عام (١٩١٥م) (١٣٣٠هـ) عاد إلى استانبول، وانفـصل عـن الحـياة الوظيفـية وانخـرط في الحياة الأدبية، إلا أنه لم يتوقف عن معارضة الاسـتبداد وطـبع أعمالـه في مـصر عـن طـريق "محمد جودت" [١٦] الذى كان معارضاً للـسلطان ومقيماً في مصر في تلك الفترة، وعلى الرغم من إبعاد "نظيف" عن استانبول أكثـر مـن مـرة فقـد ازداد نـشاطه السياسى بعد عام (١٩٠٨م) (١٣٢٣هـ)، ولم يقطع علاقـته بالصحافة والأدب، فعمل رئيساً لتحرير جريدتى "الحق" و "حادثات" وعقب هدنـة "مـندروس" Mondros (٣٠أكتوبـر ١٩١٨م)، وبعـد احـتلال دول الحلفـاء لاسـتانبول في ٢٣نوفمـبر (١٩١٨) (١٣٣٣هـ) وفي اليوم التالى لذلك مباشرة نشر مقالة شـديدة اللهجـة في جـريدة "حادثـات" [١٧] ، وفي مناسـبة ذكر "ميرلوتى" ألقى نظيف خطابـاً ملتهـباً ضد قوات الاحتلال، وكان هذا الخطاب ذو اللهجة الشديدة سبباً في نفيه إلى جزيـرة مالطـة، فمكـث بهـا عـشرين شـهراً [١٨] ، ثـم عاد إلى استانبول وعمل محرراً بالصحف، وبعد مرض قصير ألم به، توفى وهو في الثامنة والخمسين من عمره، وعندما مـات لم يخلف وراءه سوى أدبه، وبضعة قروش من النيكل، وتكلفت مؤسسة الطيران بتكاليف جنازته، أما قبره فقد أنشأته بلدية استانبول، ودفن بأدرنة في ٤يناير عام ١٩٢٧ (١٣٤٢هـ) [١٩] .

عاش سليمان نظيف السنوات الأخيرة من عصر مدرسة التنظيمات [٢٠] ، كما عاصر مدرسـة ثـروت [٢١] فـنون الأدبـية ومدرسـة الفجر القادم [٢٢] ، كما عاش في ظل وجود

الأدب القومى . وتتضح في مؤلفات سليمان نظيف الخصائص الخاصة بكل تلك العصور الـتي عاشـها سواء بشكل عميق أو ضعيف، ويصنفه معظم ناقدى الأدب التركى ضمن أدبـاء مدرسـة ثـروت فـنون الأدبية وكانت تظهر في مؤلفاته النثرية – أحياناً – خصائص مدرسـة التنظـيمات، وأحـياناً أخـرى خـصائص مدرسـة "ثروت فنون الأدبية"، ومما يـستلفت النظـر – أحـياناً وبـشكل محـدود للغايـة – أنه كان يُظهر شغفه باللغة البسيطة الواضحة[٢٣].

أما في الشعر فقد اعتمد "نظيف" شأنه في ذلك شأن بقية شعراء ثروت فنون في ثقافته الأولى علـى أدب الديـوان، إلا أنـه اهـتم كثيراً بشعر "نامق كمال" عليه بوضوح سواء بالنـسبة للأسـلوب أو للموضـوع خاصـة في ديـوانه المـسمى "كيزلى فغانلر" "الآهات الخفـية"[٢٥]. وظهـرت صـفة التـشاؤم الـتي كانت من الصفات المعروفة لمدرسة ثروت فـنون الأدبـية علـى حـد قـول بعض مؤرخى الأدب التركى[٢٦] في شعر "نظيف" وهذه الـصفة لـدى نظـيف لم تكـن دخـيلة أو مـصطنعة، فقـد عاش حياة يغلب عليها القلق والاضـطراب الـذى سـاقته الأحـداث الـسياسية للبلاد في تلك الآونة[٢٧]. وكان نظيف يوقـع أشـعاره في بعـض الأحـيان باسـم "ابراهيم جهدى". وبالنسبة لموقف نظيف من قـضية الـوزن المقطعـى Hece Vezni فيعـتقد الـبعض[٢٨] أنـه لم يكـن متعـصباً ضـد استخدامه.

أظهـر شعر "نظيف" الذى كتبه في أخريات حياته ميله لمجاراة تيار تبسيط اللغة على الرغم من أنه كان قد تبنى في معظم حياته اتجاهاً مضاداً لهذا التيار[٢٩]، ليس هذا فحسب بـل أنـه – علـى حـد قول البعض – كان يعادى الأشخاص الذين دافعوا عن هذا الاتجاه مثلما عادى "نظيف" ضيا گـوك آلپ (١٨٧٦ – ١٩٢٤م) (١٢٩١ – ١٣٣٩هـ)[٣٠]. وهكذا وحتى في نثره فإن "نظيف" الذى تبنى موقفاً متشدداً من قضية تبسيط اللغة، عاد وأظهر إعجابه بهذا التيار بصورة لا شعورية[٣١].

وفي مـؤلفاته النثـرية كانـت تظهـر – أحـياناً – خصائص مدرسة التنظيمات الأدبية، وأحياناً أخرى خصائص مدرسة ثروت فنون الأدبية، كان نظيف يتفق في الرأى[٣٢] كثيراً في المسائل اللغـوية مـع الأديب "جناب شهاب الدين" (١٨٧٠ – ١٩٣٤م) (١٢٨٥ – ١٣٤٩هــ)، وكان يرى أن النثر الفنى – كفن أدبى ينبغى ألا يكون بلا ضوابط لغوية بل ينبغـى أن تكـون العـبارات النثرية منضبطة تماماً كالمقاطع الشعرية، وينبغى أن تكون لها

قواعدها، ويؤمن نظيف بضرورة وجود النغم الموسيقى في النثر، مثلما كان يؤمن بأهمية الجرس الموسيقى لفن النظم، وإضافة إلى اهتمامه لقاعدة التوافق الصوتى، فإنه كان يجتهد في استحداث نوع آخر من التحسين في التناغم الموسيقى[٣٣]، لقد استمرت أعمال نظيف النثرية منذ عام (١٩٠٨م) (١٣٢٣هـ)، وحتى مماته. اتخذت كتاباته النثرية عدة أشكال هى الخطاب والمصاحبة والمقال، والقطع النثرية، وكان يفضل المقال والشعر المنثور والمصاحبة ويمكن القول أن هذه الكتابات انقسمت إلى ثلاثة أنواع أدبية هى الخطابة والنقد والتحليل، والكتابات التي كتبها في مجال الخطابة هى أقوى كتاباته وأكثرها صدقاً[٣٤] وفي مجال النقد فإن روحه التي يغلب عليها التطرف، جعلت هذه الكتابات إما مدحاً خالصاً أو ذماً خالصاً. أما بالنسبة لكتاباته التحليلية فإنه على الرغم من وجود نظريات نقدية إلا أن مقالاته التحليلية تلك كانت جادة وموفقة للغاية[٣٥]. أما بالنسبة لفن القص فلنظيف بعض الأقصوصات التي لم يوفق فيها على حد قول[٣٦] بعض نقاد الأدب التركى.

نماذج مترجمة من ديوان "فراق عراق" "فراق العراق"

قصيدة "أنا ودجلة"

إن الأرواح التي تنتفض ... تحت أسقف القباب الواقفة في حالة تأمل

تتبادل القبلات في السماوات الزرقاء ... بينما يمثل كل هذا سموما طافحة بالكدر

يالها من مصيبة لأهل الإسلام ... مصيبة خارقة للعادة

تدفعني إلى البكاء مضحيا بروحي ... من أجل مصير بغداد

ألا يصبح ذلك اليتم الذى يتبدى في وجهها ... شيئاً مقبضاً لأفقها

أنا لا أدرى هل مازالت جميلة كما كانت ... متوهجة بكواكبها. . أم ذات ليال محتشمة

يا أيتها الملكة المدللة ... إذا بقينا في الدنيا بدونك

فلن يكن العمر ذليلا فقط على وجه الأرض ... بل لن نأمل في جنة الخلد أيضاً

إنها يابغداد روحنا ... تلك التي تصرخ في أفقك العاصف

إنها تحن إلى نفس الحضن ... وهى تتذكر الإعصار الذى مضى

لكم نزفت داميةً في يد إهمالنا ... مدة أربعمائة عام مثل جرح خفى

ولم ندرك نحن أيضاً قدرك ... هذا هو مصدر آلامنا القومية

يا بلدة الخلفاء   إنك تسحقين تحت الأقدام القاهرة للعدو

تكلم أيها النهر المبارك   هل مازلت تجرى دون مبالاة وبدلال

لا تصرف النظر يادجلة عن عدم مبالاتك   واحترم مأتمك المعظم

لعله يئن من التغافل   القلب المغمم بالبكاء أيضاً

لا تعبر يا دجلة بهؤلاء القوم الذين ليس لهم   لا تعبر بهم متبلد الحس

ولا تعبر بهذه المدينة التي ترتفع إلى جانبك   وانت تمسح وجهك في جدار عصمتها

قل لها يامفخرة سماء العراق   ثمة مأتم جديد في الديار الإسلامية

إن الشعر الأسود ينتزع   ضفيرة صغيرة مثل حظك

فلتقل إن فى صحرائك يا بغداد   تمضى أسراب الغزلان

وهى تنثر الدموع من عيونها الجميلة الجذابة   تنثرها حزناً في مأتمك

عن يادجلة لبغداد أغان ترددها الأمهات   فبغداد طفلتك الرضيعة

وأسأل التاريخ إذا كنت قد نسيت   أن بغداد دارك التي تفخر بها إلى الأبد

لقد ولدنا معاً في ساحة الوطن نفسه   وكان مهدى أخاً لمنبعك

ومن هناك فاضت سيول البلاء   لا أدرى في أية حالة هى الآن أيضاً

لقد وجهت منبعك ومصبك كليهما   إلى دوامة أخرى

لقد خربت قلوبنا وجعلتها   منفعلة مضطربة بهذا الجفاء

لم يكن ثمة أجنبى في فراشك   وكلما فكرت ودققت تدمى كبدى

لقد منحت أجمل بقاعك للأجانب   كم هو مكتدر خاطرى منك يادجلة

فلتصمت أعلم يا دجلة أنه جرمنا نحن أيضاً   بل ربما كنا أعظم ذنباً منك

ونحن نتجاهل ذلك منذ أربعمائة عام   ولازلنا نبحث عن مصدر آخر للشكوى

فى صحرائك يرقد مائة ألف شاب   كان هؤلاء جميعاً شهداء بغداد

ألا تكون دماؤهم الحارة التي تحرق الروح   سبيلاً إلى الغفران

تعد هذه القصيدة مرثية حزينة لبغداد، ولانتهاء حكم العثمانيين للعراق، وقد اختار الشاعر نهر دجلة ليقيم معه حواراً باكياً حول هذه الكارثة التي منى بها الأتراك، والشاعر يتوسل في بناء قصيدته بكثير من الصور الموحية، التي تمزج بين الطبيعة وبين

الحـدث ، بـين الإنـسان والحـيوان وذلك عند تصويره لأسراب الغزلان التي تبكى مصير العـراق ، حيث أبدع الشاعر في تجسيد الحزن ، باستخدام رمز الغزلان الهائمة في صحراء العـراق ، وكـأن الإنـسان والطبـيعة والحـيوان تحـس كلـها هـول الفاجعة التي عبر عنها الـشاعر ، وكـثيرة هى الصور التي تؤكد جمال التعبير الفنى بها مثل الصورة التي يتحدث فـيها متـسائلاً عـن أفق بغداد ، وإن كان قد أصبح معتماً أم مازالت كوكبه متلألئة ومثل إلحاحـه على خطاب النهر وكأنه كائن حى يفهم ويحس ويتجاوب بما يوحى بتأثر الشاب بالمـذهب الرمـزى . وكـذلك الـصورة الـتي يصور فيها بغداد كطفلة رضيعة لنهر دجلة وينهـى قـصيدته حائـراً قلقـاً وهو يتأمل الماضى الذى يحجبه العار وكأنه يلوم قومه على إهمال دام أربعم ائة عام ، ويتساءل عما إذا كان المستقبل سيأتى على الصورة التي يوحى بها الخوف الدفين .

وفي قصيدة بعنوان "الحبيب النائم" يقول سليمان نظيف[٣٨] :

مـا الـذى يـسود في وجهـك حيـناً بعـد حين . لقـــد أفزعنـــى مـــا رأيـــته فـــى الحلـــم

تحدثـــى يـــا بغـــداد قـــولى ألم تـــستفيقى بعـد مـن ذلـك الـنوم الملـئ بالموت والظلام ؟!

****

لقـد أبـيض لـون الأفـق ، وستشرق الشمس سـوف تطلـع فوق كل الرياض المزدانة بالأزهار

وفي ذلـــك الـــوقت المفعـــم بالمـــتعة ســـوف ينطفـــئ لهـــيب الألم المـــشتعل

****

أنا واثق أن هذا الفراق المأساوى سوف ينقضى وسـتعودين مـرة أخـرى روضة من رياض الجنة

إننـــى أؤمـــن أنـــك ســـوف تـــبقين ولكـــن احـذرى . . أمامـك الأنـصار والأعداء يا بغداد

يحطمنـــى تمامـــاً أن أراك منكـــسرة يـــا بغـــداد وميـــــــــــــــــــــتة تمامـــــــــــــــــــــاً

أمـــا نحـــن فيقتلـــنا مـــوت آخـــر ألا وهـــو حـــرماننا مـــنك للأبـــد

****

إن حـــياة الحـــرمان مـــنك يـــا بغـــداد هـــى أدهـــى وأعظـــم مـــن مـــصيبة المـــوت

ولا أتمنـــى مـــن الله عـــز وجـــل أن يهبنـــى هـــذا العمـــر الـــذى يتـــصف بأنـــه قاهـــر ومقهـــور

****

كـــم كـــنت مـــتأكداً ممـــا أقـــول ، ولكـــن هـــا أنـــا محمـــوم تمامـــاً بيـــنما تمـــر الـــشهور

وأبقى دون عافية ولا قدرة على التحمل وعندما أبصرك هكذا يعتريني الخوف

****

كم قلت أنك ربما تستيقظ يا دجلة ولكن إن هذا حلم عميق القاع مثل المحشر

وعلى وجه بغداد تلألأ ظل الموت فلتعلم أن بغداد هى رفيقتك فى الأجل

****

ومرة أخرى رأيت ليلة سليمانية [١] كان في تاجه شارة حداد

وكان عرشه كذلك يهتز وذلك بسبب ما حدث للوطن من اضطراب

****

قلت :

أيها الفاتح العظيم للعراق وفيك أنشد فضولى قصيدته

هل سينقضى هذا العهد الملئ بالجور والفراق؟ فلتتكلم أنت أيها السلطان العظيم

****

هل هذه الحالة التي هى مثيرة للهول وهذه الزلزلة واليأس والاضمحلال

حيث يحجب العار ماضينا هل هذا كله هو المستقبل لخوفنا الدفين

****

يتأرجح الشاعر في هذه القصيدة بين اليأس القاتم، والأمل المنير، فهو يتحسر على بغداد ويراها في الحلم وقد أسود وجهها من شدة الكرب الذى حل بها، والحلم الذى يراه الشاعر ليس إلا كابوساً في الواقع، يضج بالفناء والظلام ويحاول الشاعر أن يبدد هذا اليأس بابتكار صور رمزية مثل حديثه عن شروق الشمس التي ترمز إلى بغداد، وكأنه يلجأ إلى دورة الزمن وصيرورته لكى يتبدل حال بغداد، وينطفئ لهيب الألم المشتعل، ويواثل الشاعر التشبث بالأمل فيؤكد أن بغداد ستعود روضة من رياض الجنة، ويتجلى ولع الشاعر بهذه المدينة وحسرته عليها حين يصور حرمانه منها بالموت. ولا يلبث أن يعتريه الوهن وهو يرى نفسه محموماً بينما تمضى عجلة الأيام والشهور تاركةً إياه خائر القوى، خائفاً مما أصاب بغداد.

---

(١) الشاعر يقصد "سليمان القانونى".

قصيدة "ديار فضولي" (٣٩)

نحـــن نعانـــي حالـــة الخـــوف كأنـــنا قافلـــة طـــريق التجـــريد

نـــنا ننتظـــر الــــنوبة ســــواء كــــنت أنــــا أو مجـــنون

فضولي البغدادي

الـــــيوم يافـــــضولي يـــــبدو قـــــبرك مـــــلاذاً للمـــــصائب

وكـــم أنـــا واثـــق مـــن أن قـــبرك يبكـــي مـــن شـــدة الكـــرب

إنـــــنا مـــــساكين الفـــــراق في البـــــيت والمـــــدفن

أمـــــا في الـــــوطن فـــــنحن غـــــرباء ويتامـــــى في الـــــتاريخ

****

إن كـــــــنت لم أزر مـــــــزارك الحـــــــزين

إلا أنـنـــي قـــد رأيـــت روحـــك الطاهـــرة تحـــوم في كـــل مكـــان

نعـــم يـــا فـــضولي لقـــد كـــنت أتجـــول بـــين حـــين وآخـــر

عـــبر تلـــك الـــبلاد المـــشغوفة بـــروحك المليـــئة بـــالأنين

****

بيـــنما كـــنت أتجـــول معـــك كـــنت أدري وأنـــتحب

هـــذه الـــسفالة الـــتي تحاصـــر الـــوطن المنكـــسر

إنـــه كـــان يـــصمت رغـــم أنـــه يمـــوت وأنـــا كـــنت أدرك هـــذا

لقـــد كـــان يحـــاول إخفـــاء ذلـــه خـــوفاً مـــن العـــار

****

تظلـــــل محاســـــنه أحـــــزان الخـــــسران

وكأنـــه قـــد ألقـــي بـــه في مكـــان مهجـــور يكثـــر فـــيه الـــبكاء

أمـــا ثديـــه المـــسكين فـــيهب الحـــياة للدنـــيا

كـــان الـــوطن يبقـــى في فـــم الكفـــران ملـــوثاً ومليـــئاً بالـــدماء

يـصور الشاعر سقوط العراق وكأنه يحس بزلزال يوم الحشر لشدة هول الصدمة، ولا يجـد أمامـه سـوى أن يخاطـب الأفـلاك، وكـأن يستشرف الغيب بحثاً عن مستقبل يحمل

كـشف الـنغمة، ويتـساءل الـشاعر تـساؤل العـارف، ولكـنه تـساؤل المستنكر لسقوط "أرضـروم" "أرض الـروم"، ويخاطـب فضولى قائلاً له إنه وسط هذا البلاء حيث فقد راحـته إلى الأبـد، وأصـبح في متاهة من الفكر والقلق، يتذكر فضولى عسى أن يجد عنده العـزاء، ولأن العـراق هو بلد الشاعر "فضولى" فإن سقوطه يعد كارثة للشاعرين معاً، ثـم يـتحدث عـن عظمـة العـراق ودوره في الحفـاظ على الإسلام، واعتباره العراق قلعة حـصينة لأهـل الإسلام، ويرى أن ذكراه سوف تبقى خالدة، ولن تزول آثار مجد العراق من صفحة الخاطر. ويتحدث عن الشاعر العظيم نفعى، وعن أثر شعره في النفوس التي كانـت تـرقص نـشوةً وطـرباً وحماسـاً لهـذا الـشعر، الـذى كـان يصور قوة ومجد ملوك العثمانـيين وفتوحاتهم، ويعود مرة أخرى ليتحدث عن فاجعة العراق، وكأنه يقف على الأطـلال حين يرى قصر "مراد"، حيث جاءت روح الشاعر تشكو "مراد الرابع" الذى قتل "نفعى" ثم يتجه إلى الله طالباً العون وطالباً المغفرة لروح مراد.

"من فضولى البغدادى إلى نفعى الأرضرومى"

"فضولى بغداديدن نفعى ارضرومى يه"

مـــــا حـــــدث كـــــان زلـــــزالاً وكأنـــــه يـــــوم الحـــــشر

ســـــألت الأفـــــلاك وأنـــــا خائـــــف ومهمـــــوم

هـــــل هـــــذا هـــــو ســـــقوط أرضـــــروم

قالت

إننـــــى فقـــــدت راحتـــــى إلى الأبـــــد

ووســـــط تلـــــك الهمـــــوم والحـــــيرة

تذكـــــرتك أصـــــبحت غـــــريقاً في الفكـــــر ثـــــم بكـــــيت

وعـــــندما كـــــان يـــــصرخ فمـــــى

كـــــان قلـــــب العـــــراق يـــــرتعش في صـــــوتى

****

كـــــان العـــــراق قلعـــــة حـــــية للإســـــلام

ولـــــسوف تبقـــــى ذكـــــراه إلى الأبـــــد

ذلـــــك أن أهـــــل العـــــراق كانـــــوا مـــــن أبـــــناء أرضـــــروم

ســـــــتبقى في صـــــــفحة الخاطـــــــر أيامـــــــك ياعـــــــراق

آه إن ذلـك الـشاعر العظـيم " نفعى " قد قدمناه كهدية للشعب العثمانى، لقد كانت أرواحـنا ترقص، عندما يعكس شعره الصراع على الأرض، وحين كان يترنم بفتوحات ملوك العثمانيين:

قالت

لقـــــد ســـــيطر كـــــدر عظـــــيم علـــــى هـــــؤلاء الخالـــــدين

هـــــا أنـــــت جـــــئت ياعـــــراق ملـــــوثاً بالـــــدماء ومفعمـــــاً بالـــــصراخ

إلى هـــــذا القـــــصر الـــــذى يخـــــيم علـــــيه الـــــسكون

جـــــئت تـــــشكو " مـــــراد الـــــرابع "

وانـــــت تـــــرتعد خـــــوفاً مـــــن الـــــوحدة والغـــــيظ والخـــــشية

مـــــتجهاً إلى ســـــدة المـــــولى

قالت

يـــــارب العـــــدل ورب العـــــباد

لقـــــد جئـــــتك غـــــريباً بـــــلا أى زاد

والـــــذى تركنـــــى علـــــى هـــــذا الحـــــال هـــــو قهـــــر " مـــــراد "

جـــــئت إلـــــيك ياربـــــى شـــــريداً تائهـــــاً

ألهمنـــــى ياربـــــى . . يامنـــــزل القـــــرآن

ألهمنى أنت

هل كان جديراً بالقصائد التي كتبتها أن يكتبها " حسان [1] .

يانفعـى إن كلامـك هـذا قد أثار ضجة من الأنين والصراخ في عالم الأرواح، إن كل شـاعر مـؤمن بالقرآن كان يرفع صوته بالدعوة مثلك ومعك بالدعوة ضد " مراد الرابع " بـسبب دمـك الـبرئ. وهـنا لا يوجد ليل ولا نهار. لا أعرف كم من الوقت قد انقضى ونحـن علـى هذه الحالة ننتظر الدعاء من هؤلاء الأموات، الأمر الذى كان يجعلنا في حالة

(١) حسان : هو حسان بن ثابت شاعر عربى مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام وعرف بأنه شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم.

حسرة، لقد سمعت كلامك بكل دقة، وبأذن الروح والإيمان، لقد ضحيت بنفسك وأنت في حالة استغراق ووجد يا إلهى فلترض عن مراد الرابع، واشمله بلطفك وكرمك، إنك كنت تقول هكذا، فليكن دمى حلالاً له ألف مرة، وإذا كان هو آثماً بسبب دمى وقتلى، فليحسب ذلك الإثم في سجل أعمالى، وإذا كنت قد كسبت ثواباً لإننى أعدمت دون ذنب، فلتضع هذا الثواب في دفتر أعماله يارب! .

فلتعف عنى ولتغفر جريمتى وذنبى، ذلك أننى تأثرت بالانفعالات الكاذبة، التي هى في الحقيقة إنفعالات الدنيا الزائفة، وشكوت في وقت ما، وهذا جرم وذنب، فلتتجاوز عن ذنبى وجرمى ياربى .

وتحت عنوان "نداء إلى البصرة" [41] كتب الشاعر ما يلى:

لقد خذلناك عصوراً طويلة يامدينة البصرة

يتصارع في وجدان الأمة ذكريات العذاب

أنت أيتها المدينة التي كانت أول موئل للإسلام الذى لم يعرف الأمن

نجنا يارب بحق عفوك وحرمة دينك المبين

وتحت عنوان "إلى تلك المدينة المهجورة مرة ثانية" [42] كتب نظيف ما يلى:

عندما يظهر الهلال في أفقك

في كل شهر قلت لى هل يلهب ظهوره خيالك المشتت

وأنت أيتها البصرة تتذكرين النجم والهلال بالدموع والآهات

فلتعشقى الغريب الذى أُلقى على شواطئ بحرك

تبدأ القصيدة بالشعور بالذنب، والإقرار بالتقصير في حق البصرة، ويعبر عن الألم الذى تشعر به الأمة التركية كلها، حيث تتصارع ذكريات العذاب في ضمير هذه الأمة، ويتحدث أيضاً عن مفاخر البصرة كموئل للإسلام، ويطلب النجاة من الله بحق حرمة الإسلام، ثم يناجى البصرة قائلاً: هل يلهب ظهور الهلال خيالك المشتت أيتها البصرة، ومن الواضح أن الشاعر يتخذ من الهلال رمزاً للفكرة الإسلامية، لأن الهلال يذكرها بأيام العثمانيين فتتداعى إليها الدموع والآهات، ويطلب منها أن تحنو على غربته الأليمة. وقد ذكر الشاعر في نهاية تلك المقطوعة سبب اختياره للحديث عن مدينة البصرة فقال: إن ذلك يرجع إلى أنها تعد هى ومدينة الكوفة من أوائل الآثار والمدن الإسلامية.

"سبحانك يا مغير الأحوال" (٤٣)

لم يكـن أحد يتوقع سقوطنا بهذا الحجم، لا بعد خمسة قرون فقط بل ولا بعد خمسين ألـف عام نعم لقد كان سقوطاً من أعلى عليين إلى حضيض المذلة في أسفل السافلين. إن الـدمار المعـنوى الـذى جلبـته لـنا هـذه القـرون الخمسة، ليس في حاجة إلى عميق تأمل لإدراكـه، ويكفـى أن نستدعى ذكرى واقعة واحدة فقط من التاريخ لنحيا ونبكى فعندما قتل "تيمورلنك" ارطغرل بن ييلدرم بايزيد (بايزيد الثانى) بينما كان يستولى على مدينة "سـيواس" دخلـت هـذه المديـنة الـسيئة الخط ضمن المماليك المفتوحة لهذا الملك النكد الطالع.

لقـد اسـتولى "تيمورلـنك" علـى "سـيواس" قـبل أن يمـضى زمـن يمكـن فيه إقامة العلاقـات الحميمة بين الملك والمالك، وهذه المصيبة بمضاعفاتها قد أصابت بايزيد الأول مـثلما أصـابت "ييلدرم بايزيد". لقد كان يتجول وحيداً مهموماً في ضواحى "بروسه" حـيث يتقابل مع الراعى الذى يعزف على "القاوال"[1]، وفي الحقيقة لقد كانت تكفيه هذه النغمات الحزينة، لكى تشتعل انفعالاته التي كانت مهيأة للغليان.

لقـد بـادر بايـزيد الراعـى قـائلاً: اعـزف أيهـا الراعى، إعزف فلم تسقط لك مدينة "كسيواس" ولم يقتل لك ابن مثل ارطغرل!.

ثـم انخـرط في بكـاء مريـر، ولا تـوجد أيـة مرثية يمكن أن تعبر عن المعنى المؤلم لهذه المـناحة التاريخـية، لقـد أظهـر الملك الأب المسكين رغم فقدان مدينته وابنه، ومصيرهما الأسود، أظهر عطفاً نجيباً، محاولاً احتواء توتر إحساساته.

ولكـن مـا الذى قد حدث لنا الآن، حتى أصبحنا نلوذ بالصمت أنانيين، لا مبالين، لـيس ففقـط إزاء المـدن الـتي تـسقط بـل إزاء ضـياع الممالك فلا نتألم لألمها، ولا نكتم انفعالاتنا بالصمت في مآتم هؤلاء الضحايا.

لقد أعلنت فرنسا الحداد مدة أربعين عاماً لفقد إقليمى "الألزاس" و "اللورين" فكم مـن الـناس نـراهم يبكون الآن من أجل نهر الطونة الذى فاض بالدماء التركية، أين من أعلنوا الحداد على البصرة التي كادت قلوب أبنائها تخفق بالمشاعر العثمانية، والتي كانت صافية قوية إلى درجة إنها كانت تبهج وتسعد قلوب الأتراك.

---

(١) القاوال : آلة موسيقية شبيهة بالناى.

لقـد علمت من الوالى أنه بينما كانت حكومتنا تخلى " أرضروم " " أرض الروم " كان الأهالى يهدون عساكرنا عربات مليئة بالذخائر ويذهبون للقاء الجنود العثمانيين على باب مدينة البصرة .

فمـن ذا الـذى بكـى مـن أجـل نكبة الحراس الفدائيين من الملوك العثمانيين – لوطن " نفعى " – والذين استمر حكمهم ما يقرب من أربعمائة عام .

قصيدة "إلى شهداء الأندلس" [٤٢]

مـــا هــــذه العـــبودية التـــى تحطـــم الأعـــناق في كـــل مكـــان
ويـــــتحكم إعــــصارها في كــــــل نفــــس يــــتجدد
مـــا هــــذا الـــستار الـــذى يحجـــب إدراك البـــصرة
يهـــــدد ضــــياء فــــيض المـــــستقبل
إن الأنـــدلس قـــد دمـــرت . . يـــا للحـــسرة ، فكـــيف ننـــساها الآن
إنهـــا فـــيما أعـــتقد تطلـــب العـــون والمـــدد مـــنا الـــيوم
وتحاصــــر آفاقهـــــا آلاف الأصـــــوات فـــــيا ويــــلاه
وتحكــــى أطلالهـــــا المظـــــالم الــــتي مــــضت
إذا كانـــت الدنـــيا قـــد خـــضعت للظلـــم والهـــزائم
فـــيا أســـبانيا إن البـــشر ســـوف لا يخـــضعون لـــك
إن مـــصيبة الأنـــدلس تـــصيب القلـــوب بالأســـى
ولكـن هـذا الـيأس الـذى يقـضى علـى العـزيمة سـوف يخـربك أيهـا الأندلس
إذا كـــنت تـــأملين في بقـــاء جلالـــك
إذا يئـــست فـــإن جمـــيع الآمـــال ســـوف تـــسخر مـــنك

****

إن الـشاعر في قـصيدة شـهداء الأنـدلس كأنـه يـستدعى مرآةً تاريخيةً ، يعكس عليها الفاجعـة الجديـدة ، وكأن المصائب كما يقولون لا تأتى فرادى بل جماعات ، فهو في غمرة حـسرته علـى سـقوط العـراق ، تلـح عليه كارثة سقوط الأندلس ، ويبدأ قصيدته وكأنه يصرخ من هول هذه العبودية التي تكسر الرقاب ، كناية عن الذل ، لأن الرقاب المكسورة تنحنـى ، وهكذا تفعل الهزائم الكبرى في نفوس المسلمين ، وكأن هذه الهزائم تمثل ستاراً يحجـب الـرؤية ، ويهدد فيض ضياء المستقبل ، ينعى الشاعر الأندلس وكأنها قد سقطت بـالأمس رغـم إنهـا سـقطت في عام ١٤٩٢م ، ويتمثلها شاخصة تطلب العون والمدد من

المسلمين بعد أن حاصرتها المظالم، فأصبحت الدنيا مظلمة كئيبة. إنه يخاطب أسبانيا منذداً ومنذراً إياها بأنها لن تستطيع إخضاع البشر، إنه يصور اليأس الذى أصابه وأصاب المسلمين بعد سقوط الأندلس بأنه قاتل للعزيمة، وهو سبب جديد لخراب الأندلس، وبهذا يوحى لنا الشاعر بأنه يرفض اليأس، لأنه لا مجال للنصر مع اليأس واليائسون الذين يأملون في النصر يثيرون السخرية.

أسلوب "سليمان نظيف" في الديوان:

إن أشعار نظيف التي حواها ديوان "فراق العراق" أشعار صادقة تعكس حزنه، وحسرة قلبه تجاه العراق خاصة "بغداد" التي كانت لمدة قرون عديدة وطناً للترك، وتتمثل في قصيدة "ديار فضولى" آلام الشاعر فضولى الذى دفن في كربلاء – حيث يستلهم روحه متحسراً على بغداد، أما في القصيدة التي كتب نصفها نثراً والنصف الآخر شعراً، تحت عنوان "من فضولى البغدادى إلى نفعى الأرضرومى" فإن فضولى البغدادى يعبر فيها عن قلقه من جراء اقتلاع العراق من تركيا، ويشرح الآلام التي يشعر بها وهو في الدار الآخرة، ويُجرى الشاعر حواراً خيالياً بين فضولى و "نفعى" في هذه المنظومة لأن كليهما يتيم الدار والتاريخ، ففضولى غريب في العراق، ونفعى غريب في "أرضروم" "أرض الروم" وكلاهما يتألم وهو في قبضة أعداء الدين. وديوان "فراق العراق" مزيج من الشعر والنثر نشر عام (١٩١٨م) (١٣٣٦هـ) باستانبول وهو يقع في خمس وستين صفحة من القطع المتوسط، يبرز في هذا الديوان تمكن الشاعر من صناعة الكلام وآدابه، وقد تجلت البلاغة بفنونها المختلفة فيه، يتحلى بالديوان بعدد من التشبيهات التي أوردها الشاعر لتوضيح أفكاره، وعلى سبيل المثال يقول في قصيدة "أنا ودجلة" "دجلة وبن".

"قل لها يا مفخرة سماء العراق   ثمة مأتم جديد فى الديار الإسلامية
إن الشِّعر الأسود ينتزع   ضفيرة ضفيرة مثل حظك" [٤٥]

فالشاعر يشبه حظ نهر دجلة بالشعر الأسود إمعاناً في تصوير مبلغ الحزن والكدر الذى عاناه نهر دجلة، والشاعر يجعل نهر دجلة بمثابة الأم الحنون لمدينة بغداد ويقول: "غن يادجلة لبغداد أغان ترددها الأمهات فبغداد طفلتك الرضيعة" [٤٦]

وللشاعر وجهة نظر سياسية في مسألة انهيار الدولة العثمانية والذى كان وقوع بغداد تحت الانتداب البريطانى مظهراً من مظاهره – فهو يصرح بأن الذنب هو ذنب الترك

أنفسهم، فهم الذين فرطوا في بلادهم وساهموا بسلبيتهم وتكاسلهم في تدهور أحوال بلدهم، واندحار قواها. يقول الشاعر:

فلتصمت إعلم يادجلة أنه جرمنا نحن أيضاً   بل ربما كنا أعظم منك ذنباً

ونحن نتجاهل ذلك منذ أربعمائة عام   ولازلنا نبحث عن مصدر آخر للشكوى[٤٧]

ويستحضر الشاعر ذكرى أقوى سلاطين الدولة العثمانية على الإطلاق ألا هو السلطان "سليمان القانوني" فيصوره مرتدياً شارة الحداد حزناً على عرشه الذى اهتز كيانه بسبب إقتلاع العراق من كيان وجسد الدولة العثمانية. وقال الشاعر:

مرة أخرى رأيت ليلة سليمانية   كان فى تاجه شارة حداد

وكان عرشه كذلك يهتز   وذلك بسبب ما حدث للوطن من اضطراب[٤٨]

امتلأت قصيدة أنا ودجلة بالألفاظ الموحية التي تعبر عن كارثة سقوط بغداد والتى رمز لها بسقوط نهر دجلة، ومن هذه الألفاظ (سموم، كدر، مصيب، يتميت، حزن، ذليل، إعصار، جريمة، مأتم، منكسر قلب، قره بخت، منفعل، مضطرب، خراب).

ويعترف الشاعر مرة أخرى بذنب العثمانين الذين أهملوا البلاد التى كانت فى حوزتهم، ويصرح في قصيدة قصيرة بعنوان "نداء إلى البصرة" بفداحة ذنبهم مستخدماً أسلوباً أقرب للخطابة حين يقول "عصرلرجه سنى پاامال اهمال ايتدك اى بصره "لقد خذلناك عصوراً طويلة يامدينة البصرة"، ويعود الشاعر مرة أخرى إلى مدينة البصرة ويشخصها في صورة إنسان يتذكر الإسلام الذى يرمز له الشاعر بالنجم والهلال ويجعل مدينة البصرة وكأنها تبكى بالدموع والآهات على ذلك الإسلام الذى أهين باحتلال الإنجليز لبلاده وأراضيه، يقول نظيف وأنت أيتها البصرة تتذكرين النجم والهلال بالدموع والآهات[٤٩].

ومن فنون البلاغة التي استخدمها الشاعر فن الطباق، ففى القصيدة التي كتبها الشاعر عن "دجلة" يوجد الطباق بين كلمتى "مفخر" و "مأتم" حين قال: "أى مفخر سماى عراق . . ينه اسلام ايلنده مأتم وار" كذلك يوجد طباق بين كلمتى لـ "قران" و "غفران" في ذلك البيت الذى قال فيه: "هپسى بغداده اولديلر قربان . . جان ياقان بر وسيلهء غفران".

ومن فنون البلاغة الأخرى في الديوان فن "الجناس الناقص" مثلما جاء في البيت التالى:

"بلكـه سـندن داهـا كنهكارز" و "شيمدى بربشقة مشتكا آرارز" فالجناس الناقص يوجد في كلمتى "كنهكارز" و "آرارز" . ويوجد أيضاً الجناس الناقص في البيت التالى :

واردى مـــــا تم نـــــشانى تاجـــــنده تـــــيتريوردى اريكـــــهء شـــــانى

تـــــيتريوردى اريكـــــهء شـــــانى وطـــــنك پيـــــش اختلاجـــــنده

وهكـذا وجـدنا الجناس الناقص في كلمتى نشان، وشان، وكذلك في كلمتى "تاج، واختلاج" .

أما في الأجزاء النثرية من الديوان فقد مال الأسلوب إلى الخطابية إلى حد كبير، إلا أنه مـع ذلـك كـان مليـئاً بالمحـسنات الجمالية، والإيقاعات الموسيقية، والصور الشاعرية، والديـوان مفعـم بـثقافة تاريخـية عمـيقة، جـسدت مدى ثقافة هذا الشاعر الذى لم يكن مـبدعاً، فقـط، بـل كان مسئولاً أيضاً في الدولة، مما جعل عشقه للوطن نابعاً من العقل والقلب معاً، وضاعف من مدى جزعه وألمه لمصائب وطنه، حتى أن ناقداً أدبياً كبيراً مثل كوبريلى زاده محمد فؤاد (١٨٩٠ – ١٩٦٦م) (١٣٠٥ – ١٣١٨هـ) قد قال : "إنه لأمر ضـرورى بعـد صـدور ديـوان "فـراق العراق" أن نعد الشاعر سليمان نظيف" من أكثر الشخـصيات الـصميمة المحـبة لوطنها والملتهبة القلب [٥٠] ويعزز هذا الرأى قول الأديب شمس الدين سامى (١٨٥٠ – ١٩٠٤م) (١٢٦٥ – ١٣١٩هـ) بأنه لم ير أديباً محباً لوطنه أكثر من سليمان نظيف [٥١] .

الخلاصة

اتضحت من خلال دراسة ديوان "فراق عراق" "فراق العراق" النتائج التالية :

١ـ تجسدت لدى الشاعر فكرة انهيار الدولة العثمانية، وتعاظمت ليس فقط بسبب مشاعره الوطنية الفياضة بل أيضاً بسبب كونه واحداً من المسئولين في الدولة آنئذ.

٢ـ تأثر الشاعر بصفته واحداً من أدباء "ثروت فنون" الأدبية، بالأفكار التي سرت في الأدب التركى من خلال الاتصال بالأدب الفرنسى خاصة الأفكار القومية.

٣ـ إنبثق عشق سليمان نظيف لوطنه – والذى ظهر بوضوح تام في ديوان فراق العراق – من عشقه للتاريخ العثمانى، وظهرت في ثنايا ديوانه هذا فكرة أن وطن الترك هو كل الوطن العثمانى.

٤ـ وطنية سليمان نظيف ترقى إلى مرتبة الفدائية، فقد كان مفتوناً بالبطولة وكان دائماً ما يردد أن الثأر هو دينه. والذى ساعده على ذلك تكوينه الجسدى المهيب والطاقة الحيوية التي كان يتمتع بها، واستعداده الدائم للمخاطرة فالحياة بلا مخاطر ولا انفعالات – من وجهة نظره – حياة تخلو من أى معنى.

٥ـ كان له قلب حساس مضطرب، وكان يملك بناء شعرياً قوياً متماسكاً ينطوى على مشاعر مرهفة حالمة.

٦ـ النموذج الأيديولوجى الذى كان يفضله هو نموذج العثمانى المسلم – Müslüman Osmanlıcılık، أى أنه يمزج بين الدين والفكرة القومية.

الهوامش

١ـ انظر : محمد رفعت، تاريخ حوض البحر الأبيض المتوسط وتياراته السياسية، القاهرة (١٩٥٩)، ص ٣٣ .

2- Yakub Kenon Necefzade, Sultan Abdulhamid ve ithad ve terekki, انظر :
Itimad yayınevi, ülkü Matbaası, İstanbul 1967, s. 89.

٣ـ انظر : إبراهيم خليل أحمد (دكتور) وآخرون، تركيا المعاصرة، الموصل ١٩٨٧ ، ص٢٧ .

٤ـ انظر : محمد عزة دروزة، تركيا الحديثة، بيروت ١٩٤٦ ، ص ٧١ .

٥ـ انظر : كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، بيروت ١٩٧٩ ، ص٥٣٩ .

٦ـ انظر : محمد علي قدري، مصطفى كمال أتاتورك محرر تركيا ومؤسس دولتها الحديثة، المطبعة الوطنية، سلسلة أعلام الشرق الحديث، بيروت، ١٩٩٠م، ص٤٦ .

٧ـ انظر : صلاح العقار، دراسة مقارنة للحركات القومية في ألمانيا، إيطاليا، الولايات المتحدة الأمريكية، تركيا، القاهرة ١٩٦٧ ، ص١٣٥ .

8- İsmail Hami Danışmand, Izahlı Osmalı Tarihi KronoLoisi, Türkiye انظر :
yayınevi, İstanbul 1955, s.159.

9- Turhan Feyizoğlu, Atatürk yolu, Atatürk araştırma merkezi انظر :
yayınları, Ankara 1987, s.64.

10- A.Afetinan, Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi, Ankara 1973, s.73. انظر :

١١ـ انظر : أحمد السعيد سليمان، التيارات القومية والدينية في تركيا المعاصرة، القاهرة ١٩٦١ ، ص٥١ ، ٥٢ .

12- Bernard Lewis, The Emergence of Modern Turkey, London 1968, P.250.

13- Stanford. J Show, History of the ottoman Empire and Modern Turkey, Vol (2), London 1977, P.375.

14 - Nihad Sâmi Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı, Cilt 2, İstanbul 1974, s.1044.

١٥ـ انظر : محمد عبد اللطيف هريدى، المعالم الأساسية في الأدب التركى الحديث، القاهرة، ١٩٨٢ ، ص١١٥ .

١٦ـ ومن أهم هذه الأعمال ديوان نظيف المسمى "گيزلى فغانلر" الآهات الخفية الذى تمكن من طبعه بالقاهرة بدون توقيع، راجع كتاب د. محمد هريدى السابق ذكره، ص١٤٣ .

17- Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Baskı, Ankara 1981, Cilt 30, s.93- 95.

18- Behcet Necatigil, Süleyman Nazif, İstanbul 1965, s.61.

19- Şükrü Kurgan, Süleyman Nazif, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Varlık yayınevi, İstanbul, 1955, s.5.

٢٠ـ مدرسـة التنظـيمات الأدبية : هي تلك المدرسة الأدبية التي استمرت منذ عام (١٨٦٠م) إلى عام (١٨٩٦م) ورائـد هـذه المدرسـة شناسـى وأهـم أدباء الرعيل الأول فيها شناسى وضيا باشا ونامق كمال ، أما الرعيل الثانى الـذى اسـتمر مـنذ عـام (١٨٨٠ إلى ١٨٩٦م) فمـثله رجائى زاده أكرم وعبد الحق حامد ومعلم ناجى وغيرهم ، انـتهجت هـذه المدرسـة الأدبية مبدأ الفن من أجل المجتمع ، راجع كتاب نهاد سامى بانارلى الذى سبق أن ذكرناه "الجزء الثانى" ص ٩٠٠ .

٢١ـ مدرسـة ثـروت فـنون الأدبـية (١٩٠١ – ١٩٠٦م) (١٣١١هـ ـ ١٣١٧هـ) كانت الموضوعات الأساسية لأشـعار هـذه المدرسـة ذاتـية ، كالحب والطبيعة والحياة الأسرية ويرجع ذلك لسببين أولاً لأمزجتهم الشخصية ، وثانـياً إلى الظـروف الـسياسية والاجتماعية التي عاشوها ، اعتنق شعراء هذه المدرسة مبدأ الفن للفن ، ومن أبرز أدبائها توفيق فكرت وجناب شهاب الدين وسليمان نظيف وخالد ضيا .

انظر : - Kenan Akyüz, türk edebiyatında ana çizgiler, ankara 1980, s.180.

٢٢ـ مدرسـة الفجر القادم الأدبية Fecri – Ati (١٣٢٣ – ١٣٢٧هـ) لم تختلف هذه المدرسة كثيراً عن مدرسة "ثـروت فـنون" فـيما عـدا رغبـتها في إقامـة روابـط أوثـق بـالأدب الغربـى ، ومـن أبـرز أدبائها يعقوب قدرى وكوپريلى زاده محمد فؤاد وأحمد هاشم وشهاب الدين سليمان وغيرهم أنظر المرجع السابق ، ص١٩٧ .

٢٣ـ مـثلما ظهـرت في مقالاتـه المـسماه بـ "أبناء الوطن" و "دجلة وأنا" و "أغنية حرب" . ذكر ذلك بهجت نجاتى غيل في المرجع السابق ذكره ، ص٥٤ .

٢٤ـ يذكـر كـنعان أقـيوز في نفس المرجع السابق ذكره ص١٨٥ أن اهتمام نظيف بشعر "نامق كمال" كان بناء على وصية أبى نظيف له .

٢٥ـ هذا الكلام ورد على لسان شكرى قورغان في نفس المرجع الذى ذكرناه آنفا ، ص١٨ .

٢٦ـ أمثال شكرى قورغان ، الذى ذكر هذا الكلام في صفحة ٣٥ من نفس مرجعه السابق ذكره .

٢٧ـ يـرى "شـكرى قـورغان" أن صـفة التـشاؤم تلك اتضحت في قصيدته Dicle ve Ben "أنا ودجلة" وفي قصيدة "Basra İçin" من أجل مدينة البصرة .

أنظر : شكرى قورغان ، نفس المرجع ، ص٣٨ .

٢٨ـ أمثال ابن الأمين محمود كمال في كتابه :

- İbnülemin mahmut kemal, son asır türk şairleri, İstanbul 1938, s.245.

٢٩ـ على حد قول "إبراهيم علاء الدين" في كتابه عن سليمان نظيف المسمى :

- İbrahim alâeddin, süleyman Nazif, sühület kütüphanesi, süleyman esi, İstanbul 1933.

30- köprülü zade mehmet fuat, bugünkü edebiyat, İkbal kütüphanesi, İstanbul 1924 (1342). s.329.

31- Rusen Esref, Diyorlar Ki, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1976 (1334). s.300.

32- Kenan Akyüz, Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, güney Matbaası, Ankara 1953, s. 745.

33- Ismai Habip, Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi, Matbaa-i Âmire, İstambul (1925) (1340), s.702.

٣٤ـ انظر :

- Mustafa Nihat Özön, Muasir Türk Edebiyatı Tarihi, Devlet Matbaası, İstanbul 1934, s. 793.

٣٥ـ ورد هذا الرأي على لسان شكري قورغان في كتابه السالف ذكره، ص١٨٧ .

٣٦ـ من أمثال بهجت نجاتي غيل، الذي ضرب مثلاً بأقصوصة "شهيدك باباسي" "والد الشهيد" وذلك في المرجع الذي ذكرناه آنفاً، ص٧٢ .

٣٧ـ قصيدة "دجلة وبن" "أنا ودجلة" في ديوان "فراق عراق" "فراق العراق" :

دجلة وبن

ماوى كوكلر له جابجا اوپوشن   متفكر طوروشلى قبه لرك
زير سقفده تيتره بن ارواح   رعشه دار سمومى در كدرك
بر مصيبتدر أهل اسلامه   بر مصيبت كه خارق العاده
ياشيوركن ده جان ويرركن ده   آغلارم سرنوشت بغداده
چهره سندن اوچان يتميت   افقنه اولما محتشم حزن آور؟
ينه بيلمم گوزلى در اوقدار؟   او مكوكب، أو محتشم گيجه لر !
اى عراقك مليكهٔ نازى   قاله حق سه ق جهانده بزسنسز
يريوزنده دكل بو عمر ذليل   آخرتده جنانى ايسته ميز!
او سنك افق تاركده   هيچ قران روحمزدر اى بغداد
عين آغوش ايچنده برلكده   گچن اعصارى ايتمك ايسترياد
يد اهمالزده درت يوزييل   قانادك، گيزلى برجريحه گبى
بيلمدك بز سنك ده قيمتكى :   درد مليمزك بودر سبى!
دشمنك زيرپاى قهرنده   چيرپنيركن او بلدهٔ خلفا
سويله اى دجله، اى مبارك نهر   شوخ ولا قيد آقارميسك حالا؟
گچمه لا قيد او كندن اى دجله   حرمت ايت ماتم معظمنه
او تغافلدن اينجنير بلكه   منكسر قلب گريه بارى ينه
گچمه بى حس بوكيمسه سزقومك   انقلاب ايت سرشك حسرتنه
جانبينكده يوكسان شهرك   يوز سورركن جدار عصمتنه
دى كه: اى مفخر سماى عراق   ينه اسلام ايلنده ماتم وار
يولونور دسته دسته، هريرده   قره بختك گبى سياه صاچلر

دی که : صحرالركده ای بغداد سورولرله كزرسه جيلانلر
بريده ما تمكله گريه نثار نيجه جيلان ياقيشلی گوزلر وار
دجله ، بغداده ننيلر سويله او سنك طفل شيرخوار كدر
بونی تاريخه صور اونوتدكسه ابدی دار افتخار كدر
عين افق وطنه طوغدق بز بشيكم منبعكله قاردشدی
اورالردن ده گچدی سيل بلا اوده بيلمم نه حالده در شيمدی ؟
برايكن منبعكله منصبك بشقه كردابه انصباب ايتدك
بو وفاسز لغلكه قلبمزی منفعل ، مضطرب ، خراب ايتدك!
ياتاغكده يابانجی يوقكن هيچ هردوشوندكچه صيزليرر جكرم
ويردك اغياره اك گوزل يريكی سكا ای دجله شيمدی مغبرم
بيليرم ، صوص بزم ده جرممزی بلكه سندن داها كهكارز
اونی اهمال ايدوب ده درت يوزييل شيمدی بربشقه مشتكا آرارز
ياتيور چوللرنده يوزبيك كنچ هپسی بغداده اولديلر قربان
اونلرك خون حاری او لمازمی ؟ جان ياقان بر وسيلهٔ غفران!

ديوان " فراق عراق " " فراق العراق " ، لسليمان نظيف ، وهذه القصيدة كتبها في ٦ مارس عام ١٩١٧م ، واستغرقت الصفحات من ٩ : ١٣ بالديوان .

٣٨ـ قصيدة " يار نائم " الحبيب النائم .

يارنائم

نه او چهره كده آن بآن قاراران؟ بنی قورقوتدی گورديكك رؤيا
او قراكلق ئولوملی اويقوكدن سويله بغداد ، اويانمادكمی داها
افق آغارمش گونش طوغار بلكه ينه هرير شكوفه زاره دونر
بوحظوظات ايچنده آقشامكی الم مشتعل ده بلكه سونر
بن امينم بوماتمی فرقت گچه جكدر . . ينه (بهشت آباد)
اوله جقسك . . امينم . . آه فقط ! يار واغيار اوكنده ای بغداد
سنی ئولمش وبسبتون ئولمش صانه رق منكسر خراب اولورم!
بزی ده ئولدرر دكر بر ئولوش يعنی سندن مؤبداً محروم
يشامق ، اك فجيع ئولوملردن داها دهشتلی بر مصيبت اولور
ايسته مم بن الله اكبردن بويله بر عمر قاهر ومقهور!
(بن امينم!) ديمشدم ، آه فقط بعضاً آيلر گچرده هپ محموم

قـالیرم برطـر فـده بـی طاقـت سـنی گـوردك چه بـویله قورقـیورم!

(اویانیرسـك!) دیـدم فقـط هیهات قعـری محـشر قـدر دریـن او یقـو

جیرپینیر چهـره سنده ظل ممات صـانکه همـشیرهٔ اجلـدر بـو!

یـنه گـوردم بوشـت سـلیمانی واردی مـاتم نـشانی تاجـنده

تیتریـیوردی اریکـهٔ شـانی وطـنك پیـش اختلاجـنده

دیدم:

ای فـاتح کـزین عـراق ای فـضولی قـصیدة سـازی اولان

گچه جمکـی بـودور جـور فـراق؟ یوقـسه سـن سویله ای بیوك سلطان

ابدیـی بـوحال هـول انکیـز بوتزلـزل بـو یـأس واضـمحلال؟

محـتجب عـار ای چنـده ماضـیمز مختفـی قورقوسـندن اسـتقبال!!

انظر: سلیمان نظیف، دیوان (فراق عراق) "فراق العراق"، ص١٣: ١٦.

٣٩- **دیار فضولی**

کاربـان راه تجـریدز خطـر خوفن چکوب گـاه مجـنون گـاه بـن دورایلـه نـویت بکلرز

فضولی بغدادی

بوگـون فضولی مصائب پناه اولان تربه ك غمـوم ای چنـده، امینم که أغلیور بزسز

او بیـنوای فراقکـز مـسکن ومـدفن وطـن ده اولـسه غریبـز یتـیم تاریخـز!

کـورشمدم سـه ده أصلا مزار زراکله روان پاککـی گـوردم کـزردی مریـرده

أوت فـضولی سـنك روح نالـه کـار کلـه زمـان زمـان طولاشـیردم أو اوکـسوز ایللـرده

سـنکله بـن طولاشیرکن کورر وآغلاردم أو منکسر وطـنك حشر اولان سفالتنی

سـکوت ایـدردی ئولـورکن ده اویلـه آکلاردم کـه خـوف عـار ایلـه کیـزاردی هـر مذلتنی

محاسـننده نمایـان مـلال خـسرانی کلیـندی صـانکه اوبر کریه زارهجرانده

جهانـه عمـر آقیدیـرکن زاوللـی پستانی قانار طورردی ملوث دهان کفرانده!!!

سلیمان نظیف، دیوان "فراق عراق" فراق العراق، ص١٩، ٢٠ وقد أرخ لها في ١٨ ابریل عام ١٩١٧م.

٤٠- **فضولی بغدادیدن نفعی ارضرومی یه**

برتزلـزلدی، صـانکه برمحـشر صـوردم أفلاکـه خائـف ومغمـوم،

ارضـرومك سـقوطی در!

دیدیلر

ابدیـتده بـی حـضور اولـدم

او اوان غمـــــوم وحیرتـــــــده سـنی أکـدم دوشـوندم آغلایـه رق
بـن اولـورکن بـوغمله نالـنده تتریـیوردی سـسعده قلـب عـراق
قهـرمان ارضـرومك أولادی جانلـی بـرقلعه سـیدی أسـلامك
قالـه جقـدر مـؤبداً یـادی صـفحهٴ خاطـر نـده ایامـك

آه ! او . . بـزم عثمانلـی جمعیـنه هدیـه ایتدیکمـز
بـیوك شاعر نفعی ! . . عثمانلی پادشاهلریک مناقب غزواتنی
تـرنم ایـدن مـصراعلری یـریوزندن ایـدرکن بـز روحلـر
رقـــــــــصان اولـــــــــــــوردق .

دیدیلر

ابدیلـــره بــیوك بــرکدر مـــستولی اولـــدی
بوسکونتـــسرای لم یـــزله قـان وافغـان ایچنـده گـلـدك سـن
خـوف وحدتلـه ، غـیظ وخـشینله مـــشتکیدك مـــراد رابعـــدن
طوغـریلوب بارکـاه مـولایه ، دیـدك ای رب عــــدل ورب عــــباد
سـکا گـلـدم غـریب وبـیوایه بنـی قـویدی بـوحاله قهـر مـراد!
سـکا کلـدم شـهید وآواره سـویله ای رب منـزل القـرآن
سـویله سـن ، یـاز دیغـم قصیده لره یاقـشیر مـیدی بـویله برحـسان؟

بوسـوزلرك عـالم ارواحـده بـرغلغله ، فـریاد قـوپارتدی ای
نفعـی ! قـرآنه ایمـان ایـدن هرشـاعر سـنك گـبی وسنکله برابر
مـراد رابعـدن سـنك خـون معـصومکی دعـوی ایدیـیوردی
بـوراده گیجـه یـوق ، گـونـدوز یـوق ، آرادن نـه قـدر
زمـام گچدی بـیلمم ، سـنی بارکـاه مـولایه متوجه ، دعا ایدر
بـرحالده گـوردم بـز دعایـی یالکـز فانیلـردن بکلـرکن سـن !
بـوحالك مهپمـزی اعجـاب ایدییوردی . سوزلریکی دقتله . .
جـان وایمـان قولاغـیله دیکلـه دم ، سـن وجـد واسـتغراق
ایچنـــده ، کـــند کـــدن گچمـــش ،
الهـی ! . . مـراد رابعـدن راضـی اول . . واونـی لطـف
وکـرمکله ارضـا ایـت ، دیـیوردك ، بـنم قـانم اوکابـیك کـره
حـلال اولـسون . او ، اکربنـی ئولدیـرمکله آثـم ایـسه
ایشته نامـهٴ اعمـالم ، او گـناهی بنم حسابمه قیدایت ، بن اکر
بغـیر حـق اعـدام ایدلمش او لمقه ثوابه گـیرمش سه م ، بوثوابی

ســـن اونـــك دفـــتر اعمالـــنه ك چيـــر يار بـــى!
بـى عفـوايت. . اويالانجـى دنـيانك كـندى گـبـى يالانجـى
تاثـر لـرينه قـاپـيلـه رق، برزمان اوندن سكا شكايت ايتمشدم
گـنـــاه وجرمـــــى عفـــــوايت إلهــــى!. .

هذا جزء من القصيدة التي مازج فيها سليمان نظيف بين الشعر والنثر، وعنوانها من فضولى البغدادى إلى نفعى الأرضرومى، نفس الديوان، ص٢١، ٢٥.

٤١ـ **بصره يه برنياز**

عـصر لـرجه سـنى پامال اهمال ايتدك اى بصره عـذاب يـادى هـرگـون چيـرپـينز وجدان امتده

بـزى ديـن مبيـنه حـرمة عفـوكله تويـيخ ايت **سـن اى اسـلام بـن أرامـك ايلك شهرى اولان بلده**

سليمان نظيف، ديوان "فراق عراق" فراق العراق، ص٣١ وقد كتبها في ٢٥مايو ١٩١٧م، وعنوانها "نظرة إلى البصرة".

٤٢ـ **ينه او مهجوره يه**

نهيـيج ايدرمـى، سـويله، پـريـشان خيالكى هـــرماه افقلـــركده طـــوغاركن هـــلال نـــو؟

نجـــم وهـــلالى يـــاد ايـــده رك اشـــك وآه ايلـــه عمانلــــرك كناريـــنه دوشمـــش غريبـــى ســـو

الأبيات السالفة الذكر كتبها تحت عنوان "مرة ثانية إلى تلك المهجورة" ويقصد الشاعر مدينة البصرة وقد كتبها في نفس اليوم الذى كتب فيه "نظرة إلى البصرة" أى في يوم ٢٥مايو ١٩١٧م، الديوان نفسه، ص٣٢.

٤٣ـ **سبحانك يامحول الأحوال**

ارادن بـــشر عـــصر دكـــل، اللـــى بـــيك ســـنه گچســـه يـــنه
بـــوقدر ســـقوط ايـــده جكمـــزه احـــتمال ويرلمـــزدى اوت اويلـــه
برســقوط كــه حــضيض ذلتــنده اسـفل الـسافلين اعـلاى علـيين قـالير.
بـــوبش عـــصرك بـــزده نـــه قـــدار تخـــريبات معـــنونه اجـــرا
ايتديكنـــى تعـــيين اي چون بدقـــيقات عمـــيقه يـــه احتـــياج يـــوقدر
تاريخـــدن يالكـــز بـــر وقعـــه بـــى يادمـــزده احـــيا وابكـــا ايـــتمك
كفايت ايدر
تيمورلـــنك سيواســـى ضـــبط ايلـــه بيلديـــرم بايـــزيدك شـــهزاده ســـى
ارطغـــــرلى شـــــهيد ايـــــدركن، او بدبخـتـــــشهر، بوطالعـــــسز
شـــهريارك ممالـــك مفـــتوحه ســـى عداديـــنه يكـــى داخـــل أولمـــشدى
مُلـــك ايلـــه مالـــك اراســـنده كـــى روابـــط صـــميميه بـــى تـــشييد
ايـــده بـــيله جـــك زمـــان گچمـــه دن تيمورلـــنك سيواســـه مـــستولى
اولـــدى. بومـــصيبت مـــضاعفه بايـــزيد اولـــه بيلديـــرم گـبـــى اصـــابت

ایتمشدی . پایتختی اولان بروسه نك اطرافنده گونلرجه تنها وملیل طولاشدی . بوكشت وگذار اراسنده قاوال چالان بر چوبانه تصادف ایدر ذاتا مهیای فوران اولان تأثراتنی تهییجه پویریشان نغمه لر كافی ایدی چال چوبان چال . . نه سیواس گبی یقلدی ، نه ارطغول گبی اوغلك ئولدی ! . . دیه رك أغلامغه باشلادی ، تاریخی نوحه نك معنای مؤلمنی هیچ برمرثیه بوقدر أفاده ایده مز زاواللی پادشاه وزاواللی بیقیلان شهریله ئولن اوغلنك سرنوشت سیاهی اوكنده عین حس تلهفی احتوا ایدن برشفقت نجیبه گوسترمشدی ! . .

فقط شیمدی بزه نه اولدی ؟ . . نه اولدی بلده لر دكل كشولر گیدیورده بزینه خودكام ، ینه مسكین برلاقیدی ایله اونلره آجیمق ، خایر آجیمق شویله طورسون ، اونلرك ما تمنه حرمة هو گونكی حظ وذوقمزه بردقیقه سكوت امر ایتمك ایسته میورز .

فرانسه ألساس – لوره ن ایجون قرق بش سنه ما تم طوتدی . ترك قانیله طولانمش ترك نهری اولان (طونه) ایچون بوگون قاچ فانه اغلایانمزوار ، اولادینك عثمانلی حسبله چارپان قلبلری ترك كوكسلرینه بیله شرف ویره جك درجه ده صاف ومتین اولان بصره ایچون ماتم طوتانلرمز نره ده ؟

والیسندن ایشیتدم : حكومتمز ارضرومی تخلیه ایدركن ارزاق واشیای رسمیه ی نقل ایدن عربه لر اهالینك عسكره هدیه ایتدكلری ذخیره عربه لریله شهرك قپوسی اوكنده قارشیلاشمش ، سرحد مزك درت یوز بوقدار سنه لك نگهبان فدا كاری اولان ارضروم ایچون . . اسكی عثمانلی پادشاهكرینك مناقب غزاسنی عصر لره ترنم ایتدیرن نفعیك وطنی ایچون آغلایان گوزلرمز نره ده ؟ . . فلا كتلر قارشیسنده حیات نثار اولمق قدار بیوك بر فضیلت واردركه اوده مصائب عمومیة مواجهة سنده ماتمدار بولنمقدر ، فقط بز ، حقدن وخلقدن حیا اینمیه رك ،

هذا الجزء من مقطوعة نثرية كتبها سليمان نظيف تحت عنوان "سبحانك يامغير الأحوال"، الديوان من ص ٥٤، ٥٦.

٤٤ ـ **أندلس شهداسنه**

نـه در بـو ربقـهٔ كردنـشكن كـه هريرده ايـدر تحكـم اعـصارى دمـبدم تجديـد؟
نـيجون بـوديده ادراكـى حبس ايدن يرده ضـياى فيـضنى مـستقبلك ايـدر تهديد؟
يـيقلدى انـدلس.. ايواه اونوتمادق حالا **بكـا كليركـه او بـزدن اومـار بوكـون امداد**
دوره ر افقلرينــى بـيك صــداى واويــلا گچن مظالمـى ايلـر خـرابه لـر تعـداد
پنــاه ظلــم وتغلــب كسلــسه ده دنـيا بــشر مــسخرك اومــاز يــنه اى اسـبانيا
فلاكتــى قلبلــرله نــك جلــب ايــدر فلاكتكــى
سـنى خراب ايده جكدر بويأس عزم افزا اكـراميد ايدييورسـه ك بقـاى شـوكتكى
بــــتون امـــــدار ايتــــسون ســــنكله اســــتهزا

هذه الأبيات أهداها سليمان نظيف إلى شهداء الأندلس في نفس الديوان، ص٦٢، ٦٣. وقد كتبها في مدينة "بروسة" ولم يؤرخ لها.

٤٥ ـ انظر: سليمان نظيف، فراق عراق، ص١١.

دى كـه: أى مفخـر سمـاى عـراق يــنه اســلام ايلــنده مــا تم وار
يولونــور، دســته دســته، هريــرده قــره بختك گـبى سـياه صـاچلـر

٤٦ ـ انظر: سليمان نظيف، فراق عراق، ص١٢.

دجلــه، بغــداده، ننيلــر ســويله او ســنك طفــل شــير خــواركدر

٤٧ ـ انظر: سليمان نظيف، فراق عراق، ص١٣.

بـيليرم، صـوص، بـزم ده جرممـزى بلكــه ســندن داهــا كــنهكارز
اونـى اهمـال ايدوب ده درت يوزييل شــيمدى بربــشقه مــشتكا آرارز.

٤٨ ـ انظر: سليمان نظيف، فراق عراق، ص١٦.

يــنه گـوردم بوشــب ســليمانى واردى مــا تم نــشانى تاجــنده
تــيتر يــوردى اريكــهٔ شــانى وطــنك پيــش اختلاجــنده

٤٩ ـ "نجم وهلالى ياد ايده رك اشك وآه ايله"

انظر: سليمان نظيف، فراق عراق، ص٣١.

٥٠ ـ هذا الرأى لـ كوپريلى زاده محمد فؤاد، ورد ضمن آراء الشخصيات الأدبية التركية الهامة في "نظيف"، وذلك في كتاب شكرى قورغان السالف ذكره، ص١٦.

٥١ ـ ورد ذلك الرأى أيضاً نقلاً عن شمس الدين سامى على لسان شكرى قورغان وفي نفس المرجع السالف ذكره، ص١٦.

الصراع بين البيئتين البدوية والحضرية
في أسطورة الألف ثور لياشار كمال

رواية الألف ثور :

أسـطورة الألـف ثور ، رواية مصبوغة بجو شعائري وسحر رمزي . وفي هذه الرواية ، نـرى نهاية الصراعات بين مجموعتي الأبطال الرئيسية البدو الرحَل من قره جوللي وأبناء الحضر من جوقوروفا ، والاختلافات بين البيئة البدائية والبيئة الحضرية .

علـى الغـلاف الخلفـي لروايته أسطورة الألف ثور " يعلن باشار كمال : " ربما تكون هـذه هـي أكثـر الـروايات واقعية . " والرواية قائمة على قصة حقيقية ، كما هو الحال في كـثير من أعمالي . وهي تسرد قصة قره جوللي وهم إحدى المجموعات المتبقية من البدو الـرحَل في الأناضـول ، الـذين كانوا يصارعون ليجدوا أرضًا للرعي ومكانًا مطيرًا حول جـبال الألـف ثـور في مـنطقة جبل طوروس . وتشكل الأحداث التاريخية الحقيقية جزءًا كبيرًا من خلفية الأحداث في الرواية . ومن خلال وجهة النظر هذه ، متضمن الراوية مادة ثـرية (ذات مغـزى) مـن الـتاريخ غـير المكـتوب (الشفهي) والذي يمكن أن يكون عظيم الفائـدة بالنـسبة للمـؤرخين المهـتمين بالاسـتقرار التدريجـي لقـبائل الـبدو الـرحَل في الأناضول .

ونحن نعتقد أنها ليست رواية تاريخية ، بل تجمع بين الأسطورة والملحمة ، فبالرغم من العناصـر التاريخية ، فإن أسطورة الألف ثور ، بعيدة تمامًا عن كونها رواية تاريخية . ومثل الأعمـال الأخـرى لياشـار كمـال ، فإنه يبدو أن هذه الرواية تتحدى التعريفات التقليدية للأنـواع ، ويـستخدم ياشـار كمـال عناصـر الملحمـة ، ولكن ليس للدرجة التي يجب أن نعتـبرها ملحمـة تقلـيدية . إلا أن تصميم الملحمة يوفر مكانًا بارزًا للتراكيب الأسطورية التي تسمح للكاتب أن يربط بين الواقع والخيال في قصة حيث ترتبط الأسطورة والملحمة ارتباطًا وثيقًا .

تفاصيل الأسطورة

في اللـيلة الـتي تـربط بـين يومـي الخـامس والـسادس من مايو ، ينظم أعضاء القبيلة الـرحالة احـتفالاً دينـيًا للعـبادة ، كمـا كانـوا يفعلـون لأجـيال . وتلـك اللـيلة مكرسة للشخصيات الدينيةـ الأسطورية Hizir و Ilyas الخضر والياس . وطبقًا للأسطورة ، فإنه

في تلك الليلة، يلتقي الاثنان في مكان ما على هذه الأرض وعندما يرتبطان، فإن كل شئ في هـذا العـالم يمـوت. ولكـن بعد عدة دقائق، يعود كل شئ للحياة مرة أخرى ويصبح أكثـر بهجـة (سعادة) عن ذي قبل. وفي الوقت ذاته، يسقط نجمان من السماء. ويلتقيان محدثين أضواء رائعة حول الكرة الأرضية. وإذا شهد أحد هذه اللحظة، فإن كل ما يتمناه يـتحقق. وأعظم آمال القبيلة في الحصول على الأرض التي يبحثون عنها يتركز في الخضر والياس.

ولطالمـا أولى ياشـار كمـال اهـتمامًا خاصًـا لاسـتعمال عناصـر أسـطورية مماثلـة في افتتاحيـته، وربمـا كانت هذه إحدى السمات ذات المغزى في قصصه التي تبدو رومانسية ولكنها في الحقيقة واقعية.

وفي حـديث مـع الكاتـب قـال: "لقـد شـهدت في شـبابي كيف أن الناس في أوقات المجاعـة يمكن أن يخلقوا (أعني الكلمة بمعناها الحرفي) قديسين يمكنهم اللجوء إليهم... فلطالمـا حاول الرجال تزييف أساطير كملجأ لهم في أوقات الشدة وسيستمرون في ذلك. وتـتخلل هـذه الـرواية الاعـتقادات والرموز الأسطورية ـ الدينية للقبيلة، كما أن الخضر والـياس يمـثلون تقريبًا شخصيات كاملة في القصة بسبب الدورين اللذين يقومان بهما أو يمكنهما القيام بهما، في تحديد مصير القبيلة.

ويتمنى كل عضو من قبيلة قره جوللي أن يرى اجتماع الخضر والياس والتغيرات التي تحدث في تلك اللحظة. فهم يعتقدون أنه، لكي يشهدوا التقاء النجمين وسقوطهما على الأرض، يجب على المرء ألا ينام أبدًا في تلك الليلة.

حـيدر، معلـم الحـدادة، يأمر القبيلة بصوت قوي: "يجب ألا ينام أحد الليلة. على الإطـلاق. حتـى لـو نـام أحـد فـإن الفتـنة سـتنكر، الـسحر... (جــ١٠) هـنا يمثل "الاعـتقاد" عنـصر دينـيًا لا غنى عنه. ففي شخصية حيدر، نرى بشكل واضح إحترام الـشيوخ في القبـيلة الـشيوخ واحـترام سـلطتهم في القبيلة. وربما يكون أمر معلم الحدادة القـوى المؤشـر الأول لبدائيـتهم القبلية. ومن خلال هذا الموقف البدائي تتأكد وسيستمر التأكيد على أحد العناصر المميزة خلال الرواية.

وبالنـسبة لمعلـم الحـدادة، فإن أفراد قبيلة قره جوللي يجب "أن يكونوا صالحين" لأن الـصالحين هـم فقـط الـذين يمكـنهم رؤية النجوم. والقبيلة بأكملها تعد نفسها بانسجام كامل للحدث، مؤكدة بذلك وحدتها البدائية.

الموسيقى والرقص رمزان شعائريان في حياة القبيلة البدوية

في هذا الاستعداد، تظهر أداتان شعائريتان لا يمكن الفصل بينهما وهما الموسيقى والرقص. وهذان العنصران الشعائريان يظهران كرموز شعائرية خلال الحدث ويؤديان وظائف دينية أو سحرية من أجل مصلحة القبيلة بأسرها.

وتستحق وظيفة هذين النشاطين الشعائريين في الرواية تحليلاً أكثر. وهنا، فإن هذين النشاطين لا تراهما القبيلة كعروض "فنية". وهما لا ينفصلان عن الأنشطة الضرورية الأخرى؛ فالموسيقى والغناء ليسا نوعين للترفيه، بل إنهما وظيفيان تمامًا. وتؤديهما المجموعة معًا بشكل موحد ويخدمان هدف توحيد القبيلة. ويتضح الفارق الأساسي بين الإبداعات والأنشطة "الفنية" في المجتمعات البدائية، والحضرية. وكما ذكرت في البداية، يفرق بين ما يدعوه "الأنواع الترفيهية للمجتمعات المعقدة" وغيرها من المجتمعات القبلية. "ففي المراحل الحدودية وحالات الثقافات القبلية والزراعية.. "كما يقول يصعب التمييز بين العلم واللعب".. فالطقوس (الشعائر) جادة ومرحة".

فالفن في المجتمعات الحضرية يصبح جزءًا من مملكة الترفيه؛ وهي منفصلة عن تلك الأنشطة التي تخدم الضرورات. وفي المجتمعات البدائية، على العكس، يحتفظ الفن بالعمل والضرورة.

ويمكن للمرء أن يأتي بأمثلة لا حصر لها من ثقافات العالم لدعم دعوى تيرنر. ويمكن للمرء، مثلاً أن يفكر في الخيام والكليم والسجاد والسلاسل والجوارب والقفازات والحقائب والأطباق وغيرها من الكثير والكثير من المواد المصنوعة بأيدي شعب الأناضول. وفي معظم الحالات لا تسمى هذه المنتجات "فنًا" من منتجيها (من صانعيها). فالناس في الأناضول لا يخلقون (يصنعون) هذه الأشياء من أجل أن يكونوا "فنانين"؛ بل إنهم يقومون بذلك بسبب الحاجة والوظيفة.

وهذه المنتجات تصبح فنًا فقط عندما يراها "محترفي" الفن أو هؤلاء الذين يأخذونها إلى المجتمعات الحضرية لتسويقها. وهي تصبح "فنًا" و "ثمينة" فقط في معارض التباهي لرجال الأعمال أو متاحف المثقفين (المتحضرين) من الناس. وبالمثل، فإن الناس يبدعون أغاني الحب والبكاء في الأناضول دون تسميتها أو تصنيفها "كشعر" أو "أدب". وهم يفعلون ذلك لأنه من خلال مثل هذه الأنشطة والعروض يعبرون عن أفراحهم، وآلامهم، وكوارثهم الاجتماعية، وانتصاراتهم وغيرها من أجزاء حياتهم اليومية.

وفي لـيلة الشعائر لا ينام أحد في القبيلة، كما أمر حيدر معلم الحدادة. والبعض منهم "يـرى" (أو علـى الأقـل يعـتقدون أنهم يرون) اللحظة الحاسمة. إلا أن رغبة قبيلة قره جوللـي، كأرض مراعي ومكان مطير لا تتحقق لأنهم، وخصوصًا كرم الصغير، يخلون بعهـدهم ويطلـبون أشـياء شخـصية. ونتيجة لعدم ولائهم، للقبيلة وللروح القبلية التي تـرجع إلى قـرن مـضى، فـإنهم مـرة أخـرى مقـدر لهم أن يكونوا الرعايا البؤساء لملاك الأرض الخـضر. وعـندما يـرى كـرم لقـاء الـنجمين يصبح ممزقًا بين هدف القبيلة كلها وحلمـه الخـاص: أن يحـصل علـى صـقر. إلا أن رغبـته الشخصية تنتصر عليه ويطلب صقرًا. ولكن فيما بعد يغزو كيانه لكن إحساس ملح بالذنب.

وحينما يفكر في حال أهل قبيلته البؤساء، يشعر بالمعاناة الشديدة:

"لمـاذا؟ لمـاذا تمنـيت صـقرًا ولـم أتمـن مكانًـا مطيرًا في جوقوروفا وكان من الممكن أن يعطيني الإله الخضر مكانًا مطيرًا أيضًا كما أعطاني الصقر. . اللعنة على هذا الصقر؟ ما الذي سنفعله الآن؟ إننا لا نجد قطعة من الأرض لنسير عليها. إن أهل جوقوروفا هؤلاء سيقتلوننا جميعًا. سيأخذون كل ما لدينا ويقتلوننا". ص ٨٨.

ويـستمر نـدم كـرم الـصغير خلال الرواية. فهو يرى نفسه خائنًا حيث يشهد الموقف المـتدهور الـذي تتعـرض لـه القبـيلة. فالاستغلال الإقطاعي لأغوات جوقوروفا (ملاك الأرض الكـبار) يـدفعهم أكثـر للـيأس. ويـومًا بعد يوم، يصبح إيجاد قطعة صغيرة من أرض المراعـي مطـيرة صـعبًا. وأينما يتحركون، فهم يجبرون على دفع سعر أعلى سواء أكـان نقودًا أو خرافًا لملاك الأرض في جوقوروفا. وبعد عقد آمالهم كلها على المحاربين الأسـطوريين وبعـد تحطـم آمـالهم، لا يـصبح أمـامهم سـوى خيارين لتحريرهم: أولاً شيرين ثم حيدر، معلم الحدادة.

وفي الـرواية تظهـر شـيرين كمـثال متكامل (آية) للجمال الجسدي الإنساني، والذي يعكـس أيـضًا تمـتعها بالفـضيلة والاستقامة. وحتى اسمها الذي يعني "الغزال" يصور بـراءتها وجمالهـا. وواحـد مـن الرجال الذين وقعوا في هواها هو أوقطاي بيه، ابن أحد ملاك الأرض الذي سيمنحهم (يهب لهم) ما يشاءون من الأرض في مقابل زواجه منها. وبعض أعضاء القبيلة يريدون إجبارها على الزواج منه رغم أنها تهوى (تحب) خليل بك Halil bey (زعـيم) القبيلة. وعلى الرغم من أن بعض الرجال في القبيلة يرون أن تكون شـيرين في مقابـل الأرض، إلا أن الغالبية تقرر بعد ذلك أنها تضحية كبيرة أن يطلبوا من

الفتاة أن تستجيب لمطلب أوقطاي. والآن لم يتبق سوى أمل واحد لقبيلة قره جوللي هو سيف حيدر. وقد ظل حيدر يعمل في صناعة سيفه لمدة ثلاثين عامًا. ونتيجة لعمله كمعلم للحدادة، فإن لديه مركزًا مرموقًا بين أفراد قبيلة قره جوللي. ويعتقد جميع أفراد القبيلة أنه حينما يكون سيفه معدًا، وعندما يقدمه حيدر إلى عصمت باشا (رئيس تركيا في ذلك الوقت) سيكون في استطاعتهم الحصول على كل ما يريدون. وكما تحكى الأساطير عن الباشوات العظام الذين يهبون هدايا من الأرض والأموال لصناعهم، فإن حيدر العجوز وأتباعه لديهم ثقة عظيمة أن سيفه سيمكنهم من الحصول على الأرض التي هم في أشد الحاجة إليها. وهذا الحلم يؤدي في النهاية إلى أن ينهي حيدر العجوز رائعته. يذهب حيدر على حصانه إلى أطنة، وهي مدينة كبيرة تقع على بعد مسافة قريبة جدًا من المنطقة التي يعيش فيها أهل قره جوللي، وهو مازال يعتقد أن المدينة جزء من إمبراطورية يحكمها بعمل واحد ويبحث عن قصر "هذا الحاكم". وفي اللحظة التي يبدأ فيها في سرد قصته، يلاحظ الناس أنه غير مدرك للتغيرات التي حدثت في العالم.

نتائج العزلة الرأسمالية وتأثيراتها على المجتمع كنموذج للصراع بين البيئتين البدوية والحضرية

إن الانطلاق من هذه النقطة بشكل خاص، يعرض ياشار كمال بحرفية رائعة للصراع بين البيئتين البدائية والحضرية، ملقيًا الضوء على نتائج العزلة الرأسمالية وتأثيراتها غير الإنسانية على المجتمع.

ويحاول حيدر العجوز، بشدة أن يجد شخصًا "لطيفًا" في المدينة. ويحاول أحد الرجال أن يساعد حيدر العجوز، ولكنه لا يجد الأسلوب المناسب ليشرح له، دون أن يكسر قلبه، أن هذا العالم لم يعد العالم الذي يتخيله. وفي النهاية، يرسله الرجل إلى رجل آخر ليحكي له قصته، والذي يعتقد حيدر أنه حاكم المنطقة بأسرها. ويبحث عن "قصره" إلا أنه بدلاً من ذلك يجده يعيش في منزل صغير متواضع. ويعتقد أن كل المنازل المحيطة لابد أن تكون أجزاء من القصر العظيم. ويقرع الباب ويحيى مليكه. ويحاول أن يحكي قصته ويرى سيفه المشهور، ولكنه يشعر بالإحباط مرة أخرى. وأخيرًا يجد طريقه إلى العاصمة. فعند وصوله إلى أنقرة، يبدأ في إدراك بشكل أكثر وضوحًا أن الناس قد أصبحوا أنانيين وفرديين. ولكن بمساعدة رجل "لطيف" آخر يتمكن في النهاية من لقاء عصمت باشا. ويتصور في تلك اللحظة أن عصمت باشا سيصغى لقصته ويهتم بمشاكل

قبيلـته ويمنحه قطعة من الأرض، منهيًا بذلك قرنًا كاملاً من استغلال الحكام الإقطاعيين في جوقوروفا لأهله. ويحكي ياشار كمال اللقاء كما يلي:

قـال: "خذه يا عصمت". لقد عملت فيه لمدة ثلاثين عامًا من أجلك. وأنت تعرف كيف كان الحال مع رستم، الحداد في قبيلة جلبي.. وكان ذلك منذ وقت طويل مضى. ذهـب إلى الباشـا الـذي كـان في ذلك الوقت في موقعك. واستغرق الأمر منه خمسة عشر عامًـا ليـصنع سـيفه، ومـا الـذي قالـه الباشـا؟... تمـن على يا رستم، يا معلم رستم (قـال).. وطلـب مـنه الحـداد أن يمـنحه قطعـة مـن الأرض لقبيلته للرعي فيها في فصل الشتاء. وفي الحال منحه الباشا كل الأرض في "أيدين"، كله في مقابل سيف واحد... ولمـدة ثلاثـين عامًـا كـنت أعمـل في صـناعة هذا السيف... من أجلك... إنه لكرب (مشقة) ما تعانيه جوقوروفا، مشقه... خذه... خذ هذا السيف ص ٢٤١.

ويأخـذ منه عصمت باشا السيف، ويتناوله بحرص، ويعيده إلى حيدر العجوز قائلاً: "جميل جدًا، جميل جدًا جدًا!" ويدلف سريعًا إلى عربته العسكرية.

وللمرة الأولى، يدرك حيدر بشكل كامل أنه لم يتبق لديه أمل، لا أمل في إيجاد إنسان حقيقي يهتم بالإنصات إلى قصة قبيلته. ويقع سيفه من بين يديه على الرصيف.

ويتمتع حيدر بالحب والاحترام العميق من جانب بدائيه قبيلته المغلقة ولكنها موحدة، إلا أنه يمثل عدم الجدوى بل حتى الجنون في إطار البناء الحتمي لشعب المدينة. وهنا، فإن قـيمه، والـسنوات الثلاثين من العمل بحب وصنعة لا معنى لها، لا وظيفة لها. وبالنسبة لعـصمت باشـا، فـإن الـسيف شئ ميت، بضاعة فارغة. وبالنسبة للعقلية الرأسمالية، الـتي تتمثل في أسلوب عصمت باشا، فإن قيم الإنتاجية والربح وسنوات حيدر الثلاثين مـن العمل لصناعة سيف "واحد" تمثل لا معقولية في مثل هذا النظام والصدام بين القيم البدائـية والحـضرية في هـذه المـشاهد تقـترب مـن حافة مأساوية، واستحالة التعامل بين النظامين يتردد في همهمة عصمت باشا المتعجلة والمحرجة وفي صمت حيدر المندهش.

"تابع" (المواجهة بين البيئة البدائية والبيئة الحضرية)

إن المواجهة بين البدائي والحضري وتدمير أحدهما للآخر متضمنٌة في تدمير حيدر لرائعته. فهو يعود إلى قبيلته بسيفه الذي يدرك الآن عدم جدواه في المجتمع الحضري. وكأنه يؤدي طقوسًا جادة، يضع كومة من الفحم، ويشعل عود ثقاب ويشعل الحريق، ويبدأ في النفخ بمنفاخ الحدادة. ويبدء الاحتفال، يمسك سيفه، ويقبله ثلاث مرات،

ويغلق عينيه، متمتمًا بصلاة قديمة للحديد والنار والماء. ويضع السيف في الفحم، وينتظر حتى يتحول لونه إلى الأحمر القاني. ومع اقتراب منتصف الليل، يأخذ السيف من النار ويضعه على السندان. ويبدأ في الطرق عليه والطرق عليه. ويتغير شكل السيف. ويستمر في طرقه حتى يتحول إلى كرة، كأنه ينتقم من جميع الناس الذين جعلوهم يعانون. وفي هذه الحالة من نشوة التدمير يرحل حيدر العجوز من القبيلة ونتيجة للمعاناة التي فشل في علاجها، يسقط صريعًا فوق سندانه.

وحتى في وفاة حيدر، تتضح عمليًة للشعائر بكل رمزيتها. وفي هذه النقطة. يجب أن نسترجع وصف تيرنر للشعائر: "سلوك رسمي متبع لمناسبات لا تتفق مع الروتين التكنولوجي، بل ترجع إلى الاعتقاد في كائنات أو قوى صوفية (رمزية)".

إلا أن المناسبة هذه المرة ليست لصنع سيف وإنما لتدميره. هذه المرة استهلك الغضب والضيق حيدر بسبب الحضر "وقيمهم" الرأسمالية التي عزلت هؤلاء الناس عن غيرهم من البشر وحتى عن بعضهم البعض.

ولكنه مازال يمثل ولاءه للتقاليد؛ فهو يتبع ما فعله الشيوخ من قبل، مدمرًا السيف بكل الحرص والاحترام والحب الذي صنع به السيف.

(وجود بعض العناصر الشامانية في الشعائر التركية البدوية كعبادة الحديد والنار)

في عملية الشعائر هذه، لا تستحضر أي قوى إسلامية. فليست هناك صلاة لله، بل للحديد والنار والماء. وهذه العناصر الثلاثة والمعتقدات الخاصة بالخلق المحيطة بهم كانت سائدة في كوك تورك GÖKTÜRK، لعدة قرون مضت قبل اعتناق متحدثي اللغة التركية للإسلام، ومنذ ذلك الحين تم اعتبارهم خارجين (زنادقة) في العالم الإسلامي. وهذه وغيرها كثير من المفاهيم والطقوس الخارجة عن الإسلام توجد في الأناضول وخاصة بين العلويين والبكتاشيين[1]. وتأكيدًا لافتراض KOPRULUS في تأثير ديانة العرافين التركية – المغولية على النظم الإسلامية المتصوفة (١٩٢٩)، يصرح ميركاي الياد[2] أن وجود بعض العناصر غير الإسلامية في كثير من أعمال "التصوف الإسلامي" يرجع إلى تأثيرات ديانة العرافين التركيةـ المنغولية. ويبدو من الواضح أن قبيلة قره جوللي اتبعت مبادئ الطائفة العلوية ويشار إلى العلوية (الطريقة العلوية) حتى في الأسماء الشخصية في القبيلة، مثل حيدر الذي يعني حرفيًا (الأسد) والصفة المعروفة للخلفية علي بن أبي طالب. وسيف معلم الحدادة في الرواية يرمز إلى السيف المشهور

(ذو الفقار) وهو أيضًا سيف الخليفة علي بن أبي طالب. وإذا وضعنا في الاعتبار السمات الدينية والعسكرية لما يرمز إليه هذا السيف في التاريخ الإسلامي، يمكننا أن نعتبر أن سيف حيدر العجوز يمثل. المركز السياسي- الإجتماعي للعلوية في تركيا، تم تهميشها وإخضاعها للأيدولوجية السنية السائدة للعلوية وفي الصفحة السابقة، نجد أن معلم الحدادة قد تحدى إله الحضر في صوت غاضب: "حسنًا، تكلم!" قائلاً فجأة. "هل ستعطيني ما أريده؟" وفي نفس الوقت تقريبًا: "لا لا، بالطبع لن تفعل، أيها الأسد. أبدًا. ألا أعرف ذلك؟ لقد تخليت عنا. لقد تخليت عن السماوات والنجوم والغابات وجداول المياه. إنك الآن لا تخرج أبدًا من مساجدك. لقد بنيت لنفسك مدنًا كبيرة رائعة. لقد صنعت طيوراً من الحديد لتطير في السماء. لقد خلقت وحوشًا تلتهم الأرض بزئير مدوي. لقد بنيت منازلاً الواحد فوق الآخر وضاعفت عدد البحار. لذا، إذا سألتك الآن أن تمنحني مكانًا للرعي في الشتاء في جوقوروفا ومرعى للصيف في ألاداج، ما الذي يجعلك تعطيني إياهما؟ . . . حسنًا، إذًا، لن أسألك. لن أتوسل إليك الليلة. دع القبيلة تذهب إلى الجحيم بسببك. دعهم ينتهوا ويهلكوا. كل ذلك بسببك. . . " الأسطورة صفحة. . . . . . . ؟

من الواضح أن أفراد قبيلة قره جوللي البؤساء يعتمدون أكثر على القوى الأسطورية الخارقة أكثر من اعتمادهم على الله. وهم يضعون ثقتهم فيما يعتقده الخضر. فهم يثقون أكثر في الخضر وإلياس ويرون أن في طقوسهم قوة. وحتى إذا لم تمدهم الطقوس بالعون في المرة الأخيرة، فإنهم يصممون على إعادة الكرة مرة أخرى عندما يحين الوقت وهذه الثقة سائدة على الأقل منذ الحروب المقدسة التي قام بها السلطان العثماني سليم الأداء. ويظهر تمثيل هذه الأيدولوجية في أسطورة الألف ثور من خلال أبناء شعب الأناضول من الحضر، من أغوات جوقوروفا القساة إلى أرفع أعضاء الحكومة المركزية.

أسطورة الألف ثور توضح

(تهميش الطائفة العلوية متمثلة في أبناء قبيلة قره جوللي وإخضاعها للأيدولوجية السنية المتمثلة في أبناء قبيلة جوقورفا)

عندما يموت حيدر، فإن القبيلة لا تدفنه طبقًا للشعائر الإسلامية، ولكنها تتبع تقاليد الدفن القديمة التي يرجع تاريخها إلى عصور ما قبل التاريخ.

ولم يفصلوه عن سندانه. كما هو بالضبط، متشبثًا به، وضعوه على نقالة (حمالة) وحملوا الجسد الثقيل إلى قمة جبل Heuite. ووضعوه بجوار قبر القديس "حميد ده ده على" Hamet Dede. وعلى مسافة تبعد قليلاً في مواجهة الشرق، حيث ينتهي انتشار أغصان أشجار البلوط، حفروا قبراً عميقًا يتسع لفرد وأنزلوا جسد الحداد إليه وهو مازال ممسكًا بسندياته. ووضعوا بجانبه مطرقته وغيرها من أدوات الحدادة التي أحضروها من المحرقة. وبعد ذلك نثروا فوقه أغصان وأوراق الريحان المعطرة وملأوا الحفرة بالتراب، ووضعوا الأحجار البيضاء حول القبر ص ٢٥٧.

وهذا النوع من الطقوس هو واحد من العناصر الثقافية غير الإسلامية التي يقدرها تقديراً كبيراً البدو الرحل من قبيلة قره جوللي. وربما يمثل معلم الحدادة أكثر الشخصيات الغير إسلامية/ ضد الإسلامية في ملحمة ياشار كمال. حيث يجد القارئ مؤشرات كثيرة في الرواية تؤكد هذا الافتراض. وهكذا توضح الأسطورة أن القبيلة البدوية لا تتبع الشعائر الإسلامية عند دفن الموتى[٣].

وبعد الموت المأساوي لحيدر، الذي يرمز للإحباط والانتقام، ولكن أيضًا الخضوع والعجز والضعف، يبرز الخيار الآخر، شيرين، مرة أخرى إلى عقولهم. وبعد وفاة معلم الحدادة، يزداد الطغيان ضد هؤلاء البدو الرحل. فأينما يذهبون، يواجهون أشخاصًا قساة يريدون أن يأخذوا منهم آخر ما تبقى لديهم من ممتلكات وأصبح موقفهم أسوأ من ذي قبل وفي هذه الأيام المؤلمة، تبدو شيرين مرة أخرى كالحل الوحيد لهم ويعود بعض أفراد القبيلة إلى جهودهم لتزويج شيرين لابن مالك الأرض.

إلا أن شيرين كانت مازالت تحب خليل، وعلى الرغم من إعلانها بوفاة خليل المرتقبة إلا أنها ترفض تصديق ذلك. ففي مكان ما بداخلها تتمنى أن يعود خليل ويأخذها بعيداً. وفي الوقت ذاته، يزداد ضغط القبيلة على شيرين. ويبدأ تقريبًا جميع أفراد القبيلة في توجيه اللوم لها على كل الأشياء السيئة التي حدثت لهم وفي النهاية، لا تستطيع

شيرين أن تجد نفسها القوة لتقول "لا" وتقبل الزواج من أوقطاي بك. وسرعان ما تتم خطبتها له وتسعد القبيلة كلها لأنها ترى في هذا الزواج نهاية لمعاناتهم. وعندما يظهر خليل فجأة في أحد الأيام ويأخذها بعيداً معه، يقسم معظم أفراد القبيلة أن يمسكوا به ويقتلوه. وتعتبر القبيلة شيرين وخليل حينئذ منبوذين وخائنين لأنهم فضلوا رغباتهم الشخصية على احتياجات قبيلتهم.

ويمضي بعض الوقت على هذا الحدث، ومرة أخرى تبدأ القبيلة في الاستعداد لمقدم يوم الخضر الياس.

ومرة أخرى على أمل أن يهبهم الإله الخضر أراضي عظيمة، يبدأ أهل القبيلة احتفالاتهم الدينية.

ويأكل ويشرب كل فرد في القبيلة بمصاحبة آلاتهم الموسيقية. وتتردد أصداء أصواتهم العميقة في وادي ألاداج. ومرة أخرى يصبحون ثملين وأكثر اتحاداً في رقصة سماح. ويرقصون معًا رجالاً ونساًء، وكباراً وصغاراً. وفجأة يظهر المحبان المطرودان شيرين وخليل أمامهم. ولكن الناس لا ينظرون إليهم.

ويدخل خليل وشيرين إلى خيمتهما. وبعد ذلك يلحقان بالآخرين ويذهبان لانتظار الخضر وإلياس.

وفي النهاية، يقترب منهم بعض رجال القبيلة ويطلقون وابلاً من النار على خليل فيسقط صريعاً. وبعد فقدها لحبيبها خليل، تسير شيرين في اتجاه حافة الصخور المدببة تفكر في حبيبها... ولا يحاول أفراد القبيلة حتى الذهاب خلفها.

إن القوة الموحدة للشعائر وروح المجتمع هي التي تجعل من الهاربين، الاثنين اللذين انفصلا عن المجموعة، يعودان في الليلة التي تربط بين الخامس والسادس من مايو. ويعودان إلى قبيلتهما عندما يرقص أفرادها على أنغام الموسيقى المذهبة بالعقل. وعلى الرغم من معرفتهما بأنهما سيقتلان، فقد عادا إلى المجموعة في مثل هذا اليوم المهم للشعائر.

وتوضح ثقافة قبيلة قره جوللي ميراثها البدوي وتعرض عناصر ما قبل الإسلام في الثقافة التركية التي ازدهرت أساساً على قيم غير بدوية في آسيا الصغرى. وعلى الرغم من وجود دليل واضح على اعتناقهم للإسلام، فإن الكثير من العناصر الدينية التي نراها في تصوير ياشار كمال لحضارتهم لا يتم بأسلوب ديني، كما في ممارستهم لحدث لقاء الخضر/ الياس.

(وجود شخصيتي الخضر وإلياس في بعض الحضارات الآسيوية والشرق أوسطية)

لا توجد شخصيات الخضر وإلياس فقط في تركيا ولكن أيضًا في بعض الحضارات الشرق أوسطية والآسيوية أيضًا. والنسخة القرآنية من القصة تشترك في سمات كثيرة مع تلك المتصلة بملحمة (جلجامش)، وقصة الاسكندر، والأسطورة اليهودية . وتوضح شخصيات الخضر والياس في الفلكلور التركي تشابهات صارخة لتلك الموجودة في المصادر العربية واليهودية، إلا أنه يمكن ملاحظة بعض الاختلافات. وفي بعض أجزاء الأناضول، يعتقد الناس الخضريون أن الخضر بالنسبة لهم شخص محترم يقدم العون لهؤلاء الذين يمرون بظروف سيئة. إنه قوة تمنح الثروة والخصوبة والخلود لكل من الخيرين والأشرار (دعونا نتذكر بداية الرواية، حيث أمر معلم الحدادة القبيلة بأن يكونوا خيرين).

ويعتقد الناس في الأناضول أنه شرب أكسير الحياة وأصبح خالدًا. ومن حين لآخر، يزور العالم ويساعد الفقراء، ظاهرًا بوجوه مختلفة وبأسماء مختلفة . وفي بعض مناطق الأناضول يربط الناس بين السمات الدينية الأسطورية للخضر/ الياس وبين بداية الربيع. ويحتفلون بهذا الحدث من خلال الرقص وعزف الموسيقى وتناول أطيب الطعام، وغير ذلك. وهنا لا يحمل الخضر/ الياس أي دلالة دينية. فبالنسبة لهم، إنه ليس يومًا للمراسم الدينية، ولكنه احتفال حقيقي يستطيعون فيه الاحتفال والاستمتاع بالترفيه. إلا أنه في أسطورة الألف ثور هناك مزيّج من الشعائر والاحتفال. وتحتفل قبيلة قره جوللي مع الصلوات ورقصة سماح في وقت معين. ويشَير بيفرلي ستولنج قائلاً: تقع الشعائر والمهرجانات في الحضارات الحديثة كأحداث منفصلة، ولكن الأديان القديمة توحد الطقوس التقويمية التي ندعوها مهرجانًا إلى دائرة شعائرية أكبر. ولهذا السبب كثير من الأداب حول الدين، الشعائر، المهرجانات والكرنفالات لا تفرق بين النوعين المترابطين

(تعريف للرقصة الشعائرية سماح Semah) واستخدام ياشار كمال لها في الأسطورة

والرقصة الشعائرية Semah، مثل هيدريليز، قد استخدامها ياشار كمال كنزعة يتكرر ظهورها من وقت لآخر في أسطورة الألف ثور. إلا أن النزعة تمثل أداًء اجتماعيًا يتحدى التحيزات الخاصة بالجنس للأديان المؤسسة. كما أنها منعكسة في قبيلة قره جوللي، فإن Semah رقصة شعائرية يؤديها الرجال والنساء معًا بمصاحبة الأغاني الفلكلورية التقليدية والآلات الموسيقية.

فالموسيقى والرقص عنصران لا يمكن الفصل بينهما في حضارتهم. وحقيقة أنهم يعبدون الإله بالموسيقى والرقص تبدو مؤشراً واضحًا على الأصول ما قبل الإسلامية لهذا الأداء الثقافي. وبالمثل، فإن متين أند "يزعم أن رقصة سماح هي رقصة أهلية لأتراك ما قبل العصور الإسلامية. كما أنه يؤكد بشكل صحيح أن هذه الرقصة تؤدي اليوم بستار ديني زائد بسبب تحريم الإسلام للرقص. ولهذا السبب، فهو يفضل أن يدعوها "رقصات شبه دينية" ويحاول أن ينشئ رابطة نظرية بين الرقصات Semahs وديانة العرافين .

(موقف الإسلام من الموسيقى والرقص)

وبالرغم من جهد بعض الأنظمة الصوفية، مثل نظام الولوية، لكسر معارضة الإسلام تجاه الموسيقى والرقص في العبادة، فدين الإسلام لا يسمح لأتباعه بالصلاة باستخدام الآلات الموسيقية والرقص في المسجد. وحقيقة أن شيخ الإسلام المشهور أبو السعود افندي (١٤٩٠ـ١٥٧٥) أصدر فتوى بقتل أولئك الذين يغنون التراتيل في حالة النشوة تشير، إلى رد الفعل الحاسم للعقيدة الإسلامية ضد الموسيقى والرقص في العبادة .

ويزعم Ahmet Yasar Ocak (ص ٤٥٣ الأصل) أن جذور هيديريليز الشعائر/ المهرجان التي يؤديها "الأتراك" في الأناضول، البلقان، العراق وسوريا تعود إلى أيام ما قبل الإسلام في "آسيا الوسطى" . وبالمثل، فإن Erseven Ilham Cem (ص ٤٥٣ الأصل) يذكر أن هناك تشابهًا مثيرًا بين الشخصيات التي يرجع تاريخها إلى ألف عامـ من "الراقصين" المكتشفة في البعثات الأثرية في آسيا الوسطى ورقصات Semah اليوم في العلوية Alevis .

ومن المهم ملاحظة أن رقصة Semah للبدو الرحل في الأناضول قد أداها الرجال والنساء معًا . وموقف العقيدة الإسلامية التي تعود إلى قرن مضى من المرأة لا يبدو قابلاً للنمو في بداية قبيلة قره جوللي. وفي أسطورة الألف ثور، يجد القارئ امرأة قوية في شخصية شيرين. فهي تتخذ قرارها بنفسها وتهرب من قبيلتها مع خليل على الرغم من الدفعة القوية التي ستدفعها للتضحية بنفسها وبرغبتها من أجل خير القبيلة كلها(٤) .

القوة الإجتماعية للنساء كما صورها ياشار كمال في الثقافة البدوية تشابه مثيلتها في الحضارات التركية في عصور ما قبل الإسلام

وفي موضوع آخر من الرواية، يدخل ياشار كمال قصة مجموعة من النساء من قبيلة أخرى كأنه يرغب في تمثيل القوة الاجتماعية للنساء في الثقافة التَّركية البدوية: هؤلاء النساء في النهاية يقتلن الأغا المسيطر على تلك المنطقة الإقطاعية الذي قام بارتكاب شتى أنواع الأفعال القاسية ضد قريتهن(٥). والصورة الجماعية للنساء في أسطورة الألف ثور، كما نراها في شخصية شيرين والنساء في قصة الأغا، تشبه في كثير من سماتها صورة المرأة في الحضارات التركية في عصور ما قبل الإسلام(٦).

(الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي في التاريخ التركي العثماني)

والاختلافات الرئيسية بين ثقافات البدو الرحل والأتراك الحضر واضحةٌ تمامًا، وربما يكون هذا الدليل هو الذي خلق واحداً من أكبر الصراعات السياسية ـ والاجتماعية والثقافية في التاريخ التركي ـ العثماني. فالبدو الرحل، كما يعتقد ياشار كمال، لعبوا دوراً هامًا في خلق دولة قوية، ولكن المثير للسخرية أنهم فيما بعد اعتبرتهم نفس الدولة همجيين(٧). وكتابُ رودِّي بول ليندر، البدو الرحل والعثمانيين في الأناضول في العصور الوسطى، يمدنا بأفكار ثاقبة خاصة بمشاكل كيان البدو الرحل في الأناضول.

وهو يزعم أنه " كان الحلم العثماني من أجل المزارعين والتجار، وليس من أجل البدو الرحل" ويحاول ليندر حل ألغاز التاريخ العثماني المبكر من خلال توجيه اهتمام خاص إلى الصراعات الحتمية السياسية ـ الاجتماعية والثقافية بين البدو الرحل الأناضوليين والعثمانيين الحضريين. وهو يوضح كيف أن البدو الرحل، الذين كانوا شركاء في خلق السيطرة العثمانية، أصبحوا الرعايا غير المرغوب فيهم والمرفوضين من قبل الحكومة العثمانية. فقد مثلوا صعوبة للعثمانيين لأن "البدو الرحل ليس لديهم مكانًا محدداً للإقامة حيث يمكن إيجادهم وإلزامهم بدفع الضرائب، فيمكنهم ببساطة أن يعسكروا في مكان ما ثم الانتقال منه. وهذا الأمر جعل من الصعب حكمهم. " ويعتقد ليندر أن "العثمانيين رأوا في البدو الرحل تهديداً محتملاً للحلم الحضري، وهو تهديد يدعمه كلاً من سرعة التنقل والاستقلال". ويرى ليندر أن استحالة تحصيا الضرائب من البدو الرحل هي السبب الجوهري في ظلم (جور) العثمانيين المنظم ضد هؤلاء الناس، كما تلخص لنا الفقرة التالية:

أظهر النظام الضرائب العثماني إهمالاً، بل والأسوأ من ذلك، عدم احترام لحقيقة ما فيه صلاح وخير للبدو والقبائل. فقد ألقى النظام الضرائب العثماني البداوة إلى الخطر. ووجهت الممارسات الإدارية العثمانية أخطاراً ببناء القبيلة. والتسجيل الإحصائي للوحدات تحت المستوى القبلي، حيث تقوضت سلطة الزعيم من خلال دراسة بخس الناس حقوقهم التي يقوم بها الموظفون العثمانيون، التي دفعت الزعماء إلى الثورة. بحيث إذا ما تعامل أفراد القبيلة مع الحكومة العثمانية بشكل مباشر، فإن زعماء القبيلة لن يكون لهم وظيفة ذات جدوى ومسجلوا الضرائب من العثمانيين لم يكونوا مجرد شهود على عملية التوطين والإخضاع، وإنما كانوا أيضًا أسلحة في ذلك الصراع(٨).

وبالمثل، فإن خليل إينالجيق يمدنا بمادة ثرية تشير بشكل واضح إلى مكانة البدو الرحل في نظر العثمانيين. ويشيرInalcik إلى أن بايزيد (١٣٨٩ـ ١٤٠٢) ولمحمد الأول (١٤٠٢ ـ ١٤٢١) اللذين صارعا من أجل تأسيس دولة مركزية بيروقراطية، عرفا تاريخيًا كأعداء للبدو الرحل"(٩). ويخلص ياشار كمال، دون أن يقرأ الوثائق الخاصة بحرب العثمانيين مع البدو الرحل إلى أن ما حدث لعائلة قره جوللي في الإمبراطوية العثمانية، ربما مجرد من خلال إعادة لما قاله له أبناء جوقوروفا في روايته:

في عام ١٨٧٦م، وقعت معركة بين البدو الرحل والحكام العثمانيين. فقد أراد العثمانيون توطين البدو الرحل، وربطهم بالأرض، وجعلهم يدفعون الضرائب وينخرطون في الجيش. ورفض التركمان الضم، وقاوموا بشدة. ولكنهم هزموا وأجبروا على الاستقرار. ولطالما بقيت مرارة الهزيمة وعار توطينهم القهري جرحًا لا يندمل في قلب كل تركماني. وكان هناك الكثيرون ممن رفضوا الاستسلام لهذا المصير، الذين هربوا من المستوطنات، والذين تجنبوا النفي وحافظوا على أساليبهم البدوية القديمة. ولكن هذا الموقف أخذ يزداد صعوبة يومًا بعد يوم، حتى أصبح من المستحيل تقريبًا. ص ٣٨.

(التركيبة الاجتماعية الحضرية بنظامها الرأسمالي تنتصر على (تقهر) التركيبة الاجتماعية البدوية)

وطبقًا لأسطورة الألف ثور، فقد عاقب العثمانيون الـــ (البدو) باستخدام مدافعهم وبنادقهم، بينما لم يكن لدى الرحل حتى أسلحة نارية. فقد عانوا الأيام وأسابيع وشهور وهم عزل. وفي النهاية، توقفوا عن مقاومة تكنولوجيا الجيش العثماني. "وهم يائسون، نظروا إلى النجوم وتوجهوا بالصلاة للإله الخضر" .

فأسطورة الألف ثور تنظم صراعات المجتمع البدائي في ظل هجوم يتم البناء الحضري. وفي فترة القرون العثمانية وبعدها في الفترة الجمهورية، تعرض كل واحد من الأبطال الذين لديهم استعداد للزعامة أو الأفراد الذين علقت القبيلة عليهم آمالها للقهر فالقوى السحرية والدينيةـ الأسطورية، الخرافية الرمزية، الطيبة الجسد والنفس، والقوة البطولية، والقيادة، أثبتت جميعها عدم جدواها في وجه قوى التقدم الرأسمالي، والتكنولوجيا، والتراكيب الاجتماعية الحضرية.

(ياشاركمال)

يعد ياشار كمال واحداً من أكثر كتاب تركيا شهرة في الأدب التركي المعاصر وإقبالاً من الناس على قراءنه . له ما يزيد عن خمس وعشرين رواية . ولد في عام ١٩٢٢م في قرية صغيرة في جنوبي تركيا وينحدر من أسرة ذات جذور كردية تركمانية . تلقى تعليمه ولم يتلق تعليمًا جامعيًا أو ثانويًا . الابتدائي الأولى الأساسي ودخل المدرسة الإعدادية في أضنه وتركها وهو في السنة النهائية إلا أنه قد تم ترشيحه لجائزة نوبل في الآداب عدة مرات نجح في نقل الأدب التركي من المحلية إلى العالمية ، وترجمت أعماله إلى ما يقرب من أربعين لغة .

لم يعش ياشار كمال في "برج عاجي" ووجدت كتاباته أقوى إلهامها وقدرتها مباشرة من شعب جوقوروفا وصراعاتهم الاجتماعية ، يصف بشكل جيد روابطه القوية بالأرض .

إن ياشار كمال كاتب ثوري عظيم ورواية İnce Mened "محمد النحيل" من بين كتبه . وهذه الرواية تصف صراع القرويين في جبال طوروس ضد الأغوات . فهي تصف بشكل رائع ظلم ملاك الأرض للناس ، وكيف يستغل الأغوات أرض الفلاحين الفقراء لمصلحتهم ، وكيف يستفيدون من الفلاحين ، وكيف يعيشون عالة عليهم .

شرح استخدام ياشار للغة الشعبية وتعبيراتها ليس عملاً نابعًا من معروف (عطف) أو احترام؟ وإنما كان هو عمل لتحقيق أكبر قدر من الفهم لأعماله .

(١٣) لمزيد من المعرفة عن سيرته الذاتية، انظر، على سبيل المثال، بهجت نيكاتيجيل، ( )

İnce Mened نفسه رجل ينتمي لهذه المنطقة . ويسرد ياشار كمال تجاربه والأحداث التي وقعت في أكتوزلو، أنا فازا، هاسيلار، آيشوكاجي: وكلها قرى في هذا الجوار . (إن ما يكتبه) حقيقي، فهذه الأحداث قد وقعت، إن محمد النحيل بطل خلقه المزارعون على القسم (مزارع يزرع أرضًا ويعطي صاحبها قسمًا من الريح) الفقراء، قرويون ضد قسوة الأغوات (١٤) .

وقد تركز الحديث الرئيسي ياشار كمال دائمًا حول المشاكل الاقتصادية- الاجتماعية والسياسية- الاجتماعية لشعب جوقوروفا ولأشخاص مثل محمد جاقير وياشار كمال لا

يأخذ فقط مشاكل الأشخاص المكدرين ويحولها إلى بناء الحبكة الدرامية لملاحمه، كما أنه يستفيد بشكل كبير من لغة هؤلاء الناس بكل ثرائها "وعافيتها". وكما يقول إلهان باش كوز إن لغته ثرية بشكل مدهش، حيث يمكنه أن يجد كلمة محلية للتعبير عن مفهوم حديث ومعقد. إن نشر قاموس Puskulluoğlu, Yashar Kemal Sözluğu,1974 Ali لشرح استخدام ياشار للغة الشعبية وتعبيراتها لم يكن عملاً نابعًا من عطف، أو احترام، وإنما كان عملاً لتحقيق أكبر قدر من الفهم لأعماله (١٥).

الحواشي:

(١٤) عثمان شاهين: "ياشار كمال هو جوقوروفا: لقاءات مع القرويين في..

(١٥) الهان...، "ياشار كمال والأدب الشعبي التركي"، أدبيات: نشرة آداب الشرق الأوسط (عدد خاص عن يشار كمال"، الجزئين (١)، (٢) (١٩٨٠) ص ٤٦.

ومن الغريب حقًا أن بعض الكتاب في قرننا هذا مازالوا يعتقدون أن استخدام الحديث العالي "مضاد" أو "غير ملائم" للأدب. فالشاعر التركي الشهير كمال سوريا، مثلاً، يعتقد أن "سماء التعبيرات الشعبية ضيقة إلى درجة أن الشعر لن يستطيع أن يرفرف بجناحيه فيها." ويختتم رأيه قائلاً: "إن اللغة الشعبية خطر على المرء أن يكف عنه" انظر Cemal Sureya, Folkolr şiire Düsman İstanbul: Kardeşler Basımevi,) (in Nesin Vakfi Edebiyat Yilligi 1984)

وبالمثل، فإن بعضًا من كتاب ما بعد الحداثة المزعومين في تركيا يصارعون من أجل تكوين حديث "جديد" حيث تبدو اللغة "الإقليمية" والقيم الأدبية "الإقليمية" تبدو مرفوضة. ويشارك الفائز بجائزة نوبل نجيب محفوظ في نفس المفهوم: "إن العامية هي أحد الأمراض التي يعاني منها الناس." (مذكورة في بيير كاكيا، نظرة عامة على الأدب العربي الحديث. دراسات إسلامية: (١٧) ادنبرة: مطبعة جامعة ادنبرة، ١٩٩٠، ص ٧١

الهوامش

(١) لمعرفة المزيد عن التراب، الماء، النار، الأشجار والرياح في الثقافات التركية قبل الإسلامية وعلاقتهم مع العناصر الربعة anasir- I- arbaa, (   ) التي تمثل واحدة من المعتقدات الرئيسية للبكتاشي، انظر Ahmet Yasar Ocak، الأصل ص ٤٥٠ .

(٢) ميركاي الياد، ديانة العرافين: الأساليب المهجورة للسرور. ترجمة ويلاردر. تراسك (مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٢م) ص ٤٠٢-٤٠٣ .

(٣) لطقوس مماثلة موجودة خلال التاريخ بين الشعب التركي- المنغولي، انظر، مثلاً، جي. ايه. بويل، المنغوليين في القرن الثالث عشر، مفاهيم الحياة التالية: دليل الممارسات الجنائزية، الدراسات المنغولية (١) (١٧٩٤) ص ٥-٧. بارتولد "طقوس الدفن للأتراك والمنغوليين" ترجمة جي. إم روجرز، جريدة وسط آسيا ١٤/ ٢-٣ (١٩٧٠م)، ص ٢٠٧-٢٠٨؛ Abdulkadir Inan، الأصل ص ٤٥١ .

الطبعة الثانية (أنقرة ١٩٨٧م) ص ٤٩٦-٤٩٩ .

(٤) والرحالة العربي ابن بطوطة في القرن الرابع عشر "لديه الكثير ليقوله.. عن الحرية، والاحترام، والعدالة التي تقترب من تلك التي تتمتع بها النساء المنغوليات والأتراك في إثارة الاختلاف (التضاد) إلى التقاليد في بلاده وغيرها من البلاد العربية. "(روس. إي دون، مغامرات ابن بطوطه: رحالة عربي في القرن الرابع عشر (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦م)، ص ١٦٨). وينبهنا إلهان آرسيل إلى حقيقة أن عمل ابن بطوطه تمت ترجمته إلى التركية، ولكن جميع الأقسام الخاصة بالمجتمع التركي غير المسلم لم تكن متضمنة. وطبعت هذه الترجمة بواسطة مؤسسة حكومية في تركيا.

(انظر إلهان آرسيل..).

(٥) "الأحجار تسقط بصورة أسرع الآن، من كل جانب. وفي صمت، تلقى النساء جميعًا الحجر وراء الآخر؛ مئات من الأحجار، إلى متى... لا أحد يعرف. كانت تزداد كومة الأحجار التي غطت ثابت أغا ارتفاعًا، أطول، أكبر، والنساء في قذف الأحجار على الرابية المستمرة في الاتساع.. ص ٢٤٧ .

(٦) لمعرفة بعض من هذه السمات، انظر اينان

(٧) إن لمن سوء الحظ أنه خلال التاريخ المكتوب، كثير من ، إن لم يكن غالبية، الرجال المتحضرين قد ربطوا الثقافة البدوية "بالهمجية المنحطة". وحتى بعض الطلبة الذين اعتبرهم الكثيرون "سلطات" توضح عقليات "متحضرة"، كما سنرى في الملاحظات التالية لدينيس سينور، المأخوذ من كتابه الأخير، الذي طبعته مطبعة جامعة كامبردج (١٩٩٠م):

"إن تاريخ آسيا الصغرى... بدأ في وقت غير محدد عندما أصبحت التفرقة بين الجماعات المهنية المختلفة ومستوياتهم المختلفة من الرخاء نسبيًا- تتسم بشكل تام بكونها تدعو إلى بناء حواجز جسدية وأخلاقية من أجل حماية الفئات الأكثر رخاء. ومع ثورات النشاط والخمول المفاجئة، التي ترجع في معظم الأحيان إلى الإرهاق، استمرت هذه الصراعات حتى العصور الحديثة، ربما، في بعض الجوانب، بل وحتى يومنا هذا. ومن الصعب أن تكون غير ذلك، لأن الهمجيين والمتحضرين متعارضان ولكنهما مكملان لبعضهما البعض، ولا يمكن تعريف

أحـدهما أو فهمـه دون الآخر والفجوة بينهما ثبت أنه لا يمكن سدها : وما هو نوع السلام الذين يمكن أن يتحقق بين الضبع والكلب؟ وما هو نوع السلام الذي يمكن أن يتحقق بين الأغبياء والفقراء؟ إن آسيا الصغرى هي المضاد "لعالمنا" المثقف إن تاريخها هو تاريخ الهمجية (أشف تأكيدي).

انظـر دينـيس سـينور، تـاريخ كامـبردج المبكـر لآسـيا الصغرى (كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٠م، ص ١٨).

(٨) رودي بول ليندر، البدو الرحل والعثمانيون في الأناضول في العصور الوسطى (بلومنجتون: جامعة انديانا، سلسلة يور اليك وآلتيك، ١٩٨٣)، ص ١١١.

(٩) Halil Inalcık، "اليوروك، أصـولهم، الانتشار، الدور الاقتصادي" في كتابه الشرق الأوسط والبلقان في ظـل الإمـبراطورية العثمانـية: مقـالات حـول الاقتـصاد والمجـتمع (بلومجتون: الدراسات التركية في جامعة انديانا، ١٩٩٣) ص ١٠٦.

سمات الشعر في عصر التنظيمات

"مقدمة"

الاتجاه نحو الإصلاح

يعتبر عصرا السلطان عبد الحميد (١٨٣٩ - ١٨٦١م) والسلطان عبد العزيز (١٨٦١ - ١٨٧٦م) هما عصرا الثورة والتغيير في المجتمع العثماني، ففي عصرهما تغير المجتمع العثماني كلية حتى وصل إلى هيكل الإدارية الحكومية.

ومع أن الحكم المطلق قد استمر فإن سلطان الوكلاء والأفكار القومية التي انتقلت بواسطة المطبوعات، كانت تحد من سيطرة نظام الحكم هذا، كما أن إعطاء العناصر غير المسلمة حقوقها القومية، قد غير النظرة الأوربية إلى الدولة العثمانية.

ونظمت القوات البرية والبحرية، وأصبحت الدولة العثمانية في حالة تسمح لها على الأقل بالدفاع عن نفسها، كما بدأ الشعور بحب الوطن يظهر، وبدأ الشعور القومي الذي جاء من فرنسا إلى كل أوربا في الانتقال إلى الدولة العثمانية، وتجسد في شكل حب الإسلام والوطن العثماني.

أدخلت الطرق العلمية الحديثة إلى إدارة الدولة وانتشر التعليم على النظام الأوربي، وبدأت المطبوعات في الانتشار والتأثير، والمطابع في التأسيس، كما بدأ تسجيل الوقائع الرسمية وصدور المجلة الرسمية، وازدهرت الجرائد غير الرسمية مثل "ترجمان أحوال" و"تصوير أفكار" وتعددت الجرائد والمجلات [١].

تأثير إصلاحات الدولة في الأدب

كان لابد للدولة العثمانية إزاء التحدي العسكري الأوروبي، من أن تصلح جيشها، وبدأ هذا العمل في عهد السلطان "عبد الحميد الأول" (١٧٢٣ - ١٧٦١م)، الذي أنشأ المدرسة البحرية، لتعليم فن صناعة السفن واستعان بضباط فرنسيين في تنظيم الجيش الانكشاري، واعتبرت هذه المحاولة أول محاولة للاتجاه نحو أوروبا، ومست الحاجة إلى الإصلاح بشكل أكثر فاعلية، وتم هذا على يد السلطان "سليم الثالث" (١٧٦١ - ١٨٠٨م) في شكل تكوين جيش جديد في تعليمه وتدريبه وأسلحته، ولكن الانكشارية محافظة منها على التكوين الطبقي، وامتيازاتها القديمة [٢]، غدرت "بسليم" واقتلعته، ولم يكن بد من القضاء على الانكشارية ذاتها، حتى يمكن للإصلاح أن يجد طريقه وحدث هذا على يد محمود الثاني (١٧٨٥ - ١٨٣٩م) وأقام هذا السلطان جيشاً جديداً.

وفي عـام ١٨٣٩م خلـف الـسلطان "عـبد المجـيد" الـسلطان محمـودًا الثاني، وفي عهده حـدثت تطورات سياسية في المجتمع العثماني، منها أن الطبقة البرجوازية من العثمانيين الذين أوفدوا في بعثات خارجية، وجدوا ميدانًا فسيحًا من التألق الوظيفي في بلاده، ومن ثـم كـان مـن أنـصار التجديد في الدولة وأحاطوا بالسلطان "عبد المجيد" حدث هذا في الوقت الذي كانت فيه العلاقات الإقطاعية، في القرى العثمانية أخذت في التدهور نتيجة هجـرة بعض الأيدي الزراعية، للعمل في المصانع العسكرية التي تقيمها الحكومة ونتيجة أيضًا لانضمام أبناء الفلاحين للجيش، واندماجهم في طبقة أخرى، ونمو روح التحرر في المقاطعات العثمانية في البلقان، وهزيمة القوات العثمانية أمام الجيش المصري [٣].

في ٣ نوفمـبر ١٨٣٩م أعلـن الـسلطان "عـبد المجيد" (١٨٣٩ – ١٨٦١م) المشروع (خـط شـريف كلخانـه) الذي أطلق عليه (تنظيمات خيرية)، والحقيقة أن السلطان عبد المجيد، كان قد وقع هذا المرسوم الأول، مدفوعًا بفعل الظروف المحيطة بالدولة، وذلك بفعل الظروف المحلية، المتمثلة في نمو نفوذ مثقفي الطبقة المتوسطة، وكان يجد في المرسوم مـا يعـارض سلطته، وبناء على هذا الدافع لم ينفذ المرسوم الأول، ولكن بفعل الإلحاح الدولـي والمحلي، اضطر السلطان إلى إصدار المرسوم الثاني، الذي صدر عام ١٨٥٦م، لـيؤكد المرسـوم الأول، مضافًا إليه بعض الإصلاحات الجديدة ولكن هذا المرسوم الثاني لم يكـن مفـيدًا، وبـذل الـسلطان جهـده في تنفيذه لصالحه، ووجد المسلمون فيه إشراكًا للمـسيحيين في الجـيش، الـذي نـشأ إسـلاميًا لخدمـة الأغراض الإسلامية، وهذا أمر لا يطـيقونه، فضلاً عن أن إشراك المسيحيين يؤدي في نظرهم، إلى حمل المسيحيين للسلاح، الأمر الذي لم يرق لهم والمسيحيين لم يرضوا بهذا المرسوم، لأنهم لا يريدون المشاركة في الجـيش العثمانـي الـذي لا يطـيقونه، وقـد اسـتغل السلطان هذين الاتجاهين لمصلحته، وأصـدر أمـرًا بإلغـاء المـسيحيين مـن خدمـة الجـيش نظـير ضـريبة خاصـة اسماها بدل العسكر [٤].

وضـح مـن هـذا العهـد أنه كان هناك فرعان أو اتجاهان رئيسيان في الدولة هما صراع الطـبقة الـبرجوازية ضـد السلطان، وهي طبقة تريد تطبيق الإصلاح في الدولة، وصراع الـسلاطين مـن أجـل الحـد من الطبقة البرجوازية، واعتقاد السلاطين أن الطبقة المذكورة تعني بإصلاحها، المساس بسلطاتها التي توارثتها خلال سبعة قرون.

أدى هـذا الـصراع إلى توافـر ثلاثة سلاطين على العرش خلال عام واحد وهم "عبد العزيز" ومراد الثالث "وعبد الحميد الثاني" [٥].

وفي عهد "عبد الحميد الثاني" هادن السلطان هذه القوى ومناها بإصدار الدستور وهدئ من توترها بإصدار الدستور ولكنه انتهز فرصة الحرب الروسية، فأعلن تعطيل هذا الدستور، وحل البرلمان، ومارس ضغطًا عنيفًا ضد الحريات، وكان لابد للمثقفين والأدباء أن يقاوموا هذا الضغط، ويطالبوا بالحرية، ومع ازدياد حركتهم، كان السلطان يزداد ضغطًا عليهم، ونكل "عبد الحميد الثاني" بالقوى الوطنية ونفى "مدحت باشا" للتخلص من نفوذه، ولكن حركة المجتمع التركي لم تخفت وظلت البرجوازية التركية تتجمع داخل الجيش وخارجه في أوساط المثقفين والأدباء، إلى أن نجحت البرجوازية في الجيش في الإطاحة بالسلطان "عبد الحميد"، وفرض الحكم الوطني على البلاد فيما يسمى بحركة الضباط الأحرار [٦] ١٩٠٨م.

أولاً: الشعر التركي في عصر أدب الديوان:

تطور الشعر التركي في ثلاثة أشكال أو أنماط مختلفة، ومن بين هذه الأنماط استخدم الشعراء الشعبيون والشعراء المتصوفون، كقاعدة "اللغة العامية" مع بعض الاستثناءات المتفرقة من حين لآخر. وبالنسبة للغة التي استخدمها شعراء الديوان أو شعراء البلاط الملكي، فإن الأمر كان مختلفًا بشكل جلي، قبل وبعد غزو استانبول، في منتصف القرن الخامس عشر، وكانت قصور الحكام الأناضوليين في مدن الأناضول، الشهيرة مثل ايدين وقسطموني وكوتاهية وغيرها، وكان الأمراء وشعراء قصورهم على اتصال يومي بأفراد الشعب العاديين، ولم يكن الوضع مختلفًا في العواصم الأولى للعثمانيين، وهي بورصة وإدرنة، وفي هذه الظروف فإنه كان من الطبيعي بالنسبة للشعراء، أن يستخدموا لغة وثيقة وقريبة للغاية، من اللغة التي يتحدث بها أراد الشعب. ومع ذلك فبعد فتح مدينة استانبول (١٤٥٣م) تطور نوع مختلف من الحياة في القصور، في العاصمة الجديدة. ومال السلاطين والشعراء على حد سواء الابتعاد والانعزال عن الناس العاديين [٧]، وتوضح ذلك مقارنة المفردات التي استخدمها شعراء القصور قبل وبعد خمسينيات القرن الخامس عشر الميلادي.

ومفردات شعراء القصور محدودة بشكل كبير، وهناك عشرات الكلمات الأساسية التي تتكرر باستمرار في كل القصائد مثل كلمات (الشمس – القمر – السماء – السحب – النجوم – المياه – البحر – الأمواج – المطر – الثلوج – الندى – الرياح – القبطان –

الـثلج – الشهر الجبال – الأرض – التراب – النار) . . الخ، وثمة كلمات أخرى تصف أجـزاء الجـسم البـشري وهـي (الرأس – الشعر – الوجه – الجبهة – العيون – الجفون – الـرموش – الفم – الشفاه – الأسنان – اللسان – الأذن – الوجنات – الذقن – الأيدي – الأقـدام – القلـب – الـصور – الأظافـر – الـدم – العرق) . . الخ، وأسماء الحيوانات والأشـجار والـزهور والألـوان أو الصفات المستخدمة باستمرار مثل جميع وقبيح وطيب وشرير وكبير وصغير وعال ومنخفض وعريض وضيق.

ثـم اسـتخدم شـعراء القـصور في عـصر مـا قـبل الفتح بشكل كبير الكلمات التركية المناظـرة لهـذه الكلمات، وبعد منتصف القرن الخامس عشر، وحتى نهاية القرن التاسع عشر، فإن شعراء القصور، الذين كانوا مولعين بالتباهي اللغوي بشكل كبير في الشعر، كانـوا يـستخدمون الكلمـات العـربية، وبـصفة خاصة الكلمات الفارسية المساوية لهذه الكلمـات، وكانـوا يتجنبون الكلمات التركية ما لم ترغمهم على ذلك القافية والوزن، بأنـه لم يـتم اسـتخدام لغـة القـصور الـتي تم خلقها على نحو متكلف والمليئة بالكلمات العـربية والفارسـية الدخـيلة والقـواعد الـنحوية العـربية والفارسية، لدرجة أن العنصر التركـي قـد انخفـض إلى أدنـى مـستوى لـه بـشكل عـام ومستمر، على أنها لغة الكتابة الفصحى ولكن تم قصرها على أنواع معينة من الكتابة [٨].

خصائص النظم في الشعر الديواني:

الـنظم في الـشعر الديوانـي مهـم ولـه قـواعد صارمة ونظراً لخوف الخروج على هذه القـواعد الـصارمة والتـزام الـشعراء بهـذه القواعد لم يمكن أدباء التنظيمات الأوائل من تجديـد الـنظم الخارجـي للـشعر واقتبـسوا معظـم خـصائص الشعر الخارجية من الأدب الفارسي.

أ – شكل النظم:

وحـدة الـنظم في الأدب الديوانـي هي البيت، وكان على الشاعر أن ينهي كل أفكاره وتخـيلاته في البيـتين الاثـنين ومن الممكن أن يكون البيتان لهما علاقة أو لا تكون بالآيات وهذا لا يعتبر مزية أو تقصيراً.

حتـى الـسطر الواحد في الشعر الديواني له وحدة تفكير مستقل ويدعى هذا النوع من الـشعر "آزاده Azade" والسطر الحسن في الشعر يدعى "برجسته" ويقول كوجه راغب باشا في إمكانية أن تساوي سطر واحد جميل شعراً بأكمله كالتالي:

إن كان الهدف هو الشعر فالسطر الأجمل منه يكفينا.

ب- الوزن:

كل أشعار الأدب الديواني دونت بالوزن العروضي إذا استثنينا أغنية من نديم وأغنية من بعض الشعراء الذين جاءوا بعده.

ج- القافية:

القافية في الشعر الديواني مربوطة بالقواعد الصارمة وفي كثير من الأحيان يطلب الإلتزام بالقافية، وهذا السد المانع من الأسباب التي يجبر الشاعر على الالتزام بالقواعد، وفي نفس الوقت يحد بكثير من تخيلات الشاعر.

د- اللغة:

شوهد وجود لغة تركية بسيطة إلى حد الصفاء في كتابات كوكتورك حيث بدأ في عهد الأويغور دخول كلمات أجنبية إلى اللغة التركية وبدأت الكلمات العربية والفارسية تدخل تباعًا في اللغة التركية حيث تغلغلت الكلمات العربية في اللغة التركية من خلال الدين والطرق الصوفية والعلوم، أما الكلمات الفارسية فيما بعد فإنها دخلت من خلال الشعراء في الطبقات العليا، وتناست معظم الكلمات التركية الحية في اللغة الأدبية، إلا أنها عاشت في لغة الطبقة العامة ولكنها لم تصل إلى اللغة الأدبية، وبالتالي فإن الأدباء والشعراء العظام قد أهملوا اللغة التركية، حيث أنهم بذلوا جهدهم وعبقريتهم في التركيب والكلمات المأخوذة من اللغتين الفارسية والعربية.

كانت لغة الأدب هي الفارسية، حيث أن الفارسية كانت تعيش أرقى عصورها، في الوقت الذي نشأ فيه الأدب الديواني التركي، وتلقى العلماء الأتراك من هذه اللغة المشرقة التي كانوا يعيشون بداخلها كلمات عديدة.

وقد أصاب الانبهار بالفارسية والعربية، ومقابل ذلك عدم المبالاة باللغة الأم، اللغة التركية بأضرار جسام، إلا أنه لم يحدث خلل في تركيب الجملة التركية، رغم غزارة الكلمات الأجنبية حيث اقتبست الكلمات العربية والفارسية داخل إطار القواعد اللغة التركية ولذلك برزت اللغة التركية الصافية عندما أخرجت منها كلمات أجنبية لم ترسخ في اللغة التركية بعد عام ١٩٠٨م، وفي الحقيقة أن هذه اللغة كانت تعيش منذ البداية في العديد من الكتابات النثرية، والأدب الشفوي، والفنون الشعبية، ومؤلفات العلماء المنتمين إلى الشعب عن التاريخ والدين والأخلاق والطب والتربية والصوفية، بالإضافة إلى لسان شعراء الشعب والطرق الصوفية (١٠).

ثانيًا : أدب التنظيمات :

١- ظهور أدب التنظيمات :

قـام أدب جديـد مخـتلف عـن الأدب العثمانـي "القديم" أطلق عليه مؤرخو الأدب اصـطلاح أدب التنظـيمات ، أي الأدب الـذي نـشأ ونمـى وترعـرع بـتأثير مـن حـركة التنظـيمات الـسياسية ، ولمـا كـان هـذا الأدب ذا خـواص تحررية فقد أضحى الاتجاه إلى مخاطبة الجماهير شيئًا ضروريًا للشعراء والأدباء ، لكسب مصائد لهم .

٢- مفهوم أدب التنظيمات :

يجـب القـول هـنا أن المفهـوم الـسياسي لهذا الأدب كان يتمثل في الإسلامية المعاصرة لـذلك الوقت والتي تعني التجمع العثماني دون سلطان مستبد ، ليقف هذا التجمع ضد التجمع القومي للولايات العثمانية في البلقان ، والتي تطالب بالاستقلال القومي ، وعليه فقد كان الشاعر ينادي بهدم الاستبداد ، وينادي في نفس الوقت بالتجمع العثماني ، ومن ثـم عمـل السلطان "عبد الحميد الثاني" على محو أدب التنظيمات بالقوة ذلك لأنه أدب التحرر من الاستبداد [١١] .

اسـتخدم هـذا الأدب كلمات غريبة على اللسان التركي آنذاك ، مثل كلمات (الحرية . . الوطن الأم . . الدستور . .) كان أدب التنظيمات أدبًا ذا معنًا رومانتيكيًا ، لأن رواده كانوا متأثرين بالثقافة الفرنسية ، والرومانتيكية مرادفة دائمًا للآداب القومية ، لأنها حركة أدبـية ثائـرة ، تـسير بالإنـسانية قـدمًا على الإمام ، والرومانتيكيون متحررون من الآداب القديمـة ، بمـا تفرضـه علـى الأدب مـن قـواعد أو موضوعات ، وهذا يفسر نزعة شعراء التنظـيمات إلى محاولـة التحـرر مـن قـيد الأفكار والأوزان القديمة ، والاتجاه نحو الأوزان القومـية الـسهلة ، شـعراء التنظيمات رومانتيكيون في عدم استقرارهم على أدبهم فقط ، وإنمـا ولـوا وجـوههم شطر آداب جديدة ، ويكفي أن الرومانتيكية الفرنسية مشبعة بروح الثورة الفرنسية ليكون أدب المتأثرين أدبًا ثوريًا .

ومـن الـسمات الـبارزة في الآداب الـرومانتيكية تطلعهـا إلى الآداب الأخرى والأخذ عـنها ، ولا يعـيب أدب التنظـيمات أنـه كـان بداية التأثر بالغرب ، فالبداية تعني مرحلة الانـتقال مـن القـديم الإسـلامي إلى الجديـد الأوروبي ، وإن بدا في بعض الأحيان تقليداً محضًا .

أدى شـعراء التنظـيمات دورهـم في محاربـة الـسلطان بأشـعارهم الممتلـئة بالدعـوى للحـرية، لكـن السلطان أحكم يده على البلاد، وصادر الأدب، ونفى الأدباء، فانزوى الأدب في ركـن بعيد وشغل نفسه بنفسه، وصار مقلدًا أعمى لتيار الأدب الفرنسي الذي يعـني بمجتمعه وقضاياه، ووجد الأتراك أن في تقليد الشعراء الفرنسيين، اللذين يهتمون بالشعر ذاته وليس لخدمة أغراض أخرى، اتقاء لشر ال~إنسان. ومخرجًا لهم (١٢)، ومن هـنا نـشأ مبدأ الفن للفن الذي تبنته المدرسة الأدبية التي تلت التنظيمات وسميت بمدرسة ثروت فنون.

٣- مراحل أدب التنظيمات:

ينقسم عهد التنظيمات إلى ثلاث مراحل هي:

أ- مرحلة الإعداد:

مرحلة التحضير (الإعداد) لا يمكن لنا ربطها بتاريخ معين ولا يمكن لنا القول بأن الشخصيات الثانوية كانت تعد للتجديدات إلا أننا نقف على هذه النقاط:

استشعر الفنانون (الأدباء) الذين كانوا يعدون أسلوب النثر والنظم وبعضًا من نواة الفكر للتنظيمات بأفول عهد قديم، وولادة عهد جديد، وربما دون أن يدركوا ذلك حيث أنهم ليسوا بشعراء أو مؤلفي الأدب الديواني وليسوا كذلك أدباء توجهوا إلى الغرب بشكل حاسم.

إلا أنهـم كانـوا يحملـون آثـارًا مـن كـل أدب حـيث أنهم أدخلوا مفاهيمًا فلسفية في الأشـعار الـتي كانـت لا زالـت تتبع نظم الأدب الديواني، وكانوا يستخدمون بعضًا من المصطلحات التي لم تكن موجودة فيه.

بالإضـافة إلى ذلك كان هناك من يكتب للشعب، فالأديب عاكف باشا دون مؤلفات تفهمها عامة الشعب، مثل كتاباته التي تحمل عنوان "تبصرة".

هـناك نقطـة أخرى يجب أن نقف عليها، هي تأثير الأدب الشعبي على شعراء مرحلة الإعـداد، واسـتمر التـيار الذي بدأ مع نديم في القرن الثامن عشر الميلادي والذي يقرب شعراء الكلمة على الشعراء العازفين "الغنائيين".

وهـناك تحديث أخر يلفت أنظارنا في مرحلة الإعداد وهو الأشعار المترجمة التي قام بها أدهـم بـرتو باشـا من الفرنسية إلى التركية، ونرى في هذه الترجمة نظام القافية الحرة داخل مجمعات رباعي أو خماسي الأسطر، وبالمعنى الآخر فإن شناسي وأدهم برتو باشا قد طبقا لأول مرة النظام الحر في الشعر الذي طبقه عبد الحق حامد بعد ذلك (١٣).

وأهم شخصيات هذه المرحلة في تأليف القاموس وأعمال النشر مترجم عاصم (١٧٥٥ – ١٨١٩م) في تأليف أدب الرحلات وفي المقالات صادق رفعت باشا (١٨٠٧ – ١٨٥٧م) ومصطفى عاصم أفندي، وفي الترجمة منيف أفندي ويوسف كامل باشا، وفي الشعر والنثر البسيط عاكف باشا (١٧٨٨ – ١٨٤٧م) وأدهم برتو باشا (١٨٢٤ – ١٨٧٣م)[١٤].

ب- التنظيمات الأولى:

هذه المرحلة تقع ما بين عام ١٨٦٠م وبين ١٨٨٠م، وتظهر في هذه المرحلة الخصائص الأساسية للأدب التنظيماتي وأهم الأدباء والشعراء في هذه المرحلة شناسي ونامق كمال وضيا باشا وأحمد مدحت أفندي وأمين نهاد وشمس الدين سامي وأحمد وفيق باشا وعلى سعاوي وسعد الله باشا.

ج- التنظيمات الثانية:

خلال الفترة من عام ١٨٨٠م إلى ١٨٩٥م نشأ الجيل التنظيماتي الثاني للبحث عن الأحاسيس والمجازات الجديدة، حيث أن هذا الجيل من جهة هو امتداد للجيل التنظيماتي الأول، وفي نفس الوقت انفتح على أساليب وأفكار ساهمت في تشكيل أدب ثروت فنون، وأهم الشعراء والأدباء في هذه المرحلة هم: عبد الحق حامد، رجائي زاده أكرم، معلم ناجي، سامي باشا زاده سزائي، نابي زاده ناظم، محمد مراد، أبو الضياء توفيق، وإسماعيل صفا.

٤- خصائص أدباء التنظيمات:

لاشك أن لكل أديب من أدباء التنظيمات خصائصه الخاصة التي يتميز بها عمن عداه. ولكن لأنهم عاشوا فترة زمنية واحدة، وكانت كتابتهم جميعًا استجابة لاحتياجات مجتمعهم في فترة واحدة، فقد كان وجود عدد من الجوانب المتشابهة فيما بينهم ليس بالشيء المستغرب، ويمكن تلخيص هذه الجوانب المشتركة فيما يلي:

أ- كان كل أدباء التنظيمات غربيين ثوريين داعين للعلم والرقي يريدون إنقاذ وظنهم من التخلف، يرددون بحماس كلمات مثل: "الاختراعات الجديدة والعلم والبخار والماكينة" ومع هذا كان ارتباطهم بالقيم الروحية للشعب التركي شديداً بل كانوا متدينين، وحاولوا التوفيق بين أحكام الدين والحضارة، كما كانوا يدافعون عن الإسلام ضد المفترين عليه.

ب- كانوا جميعًا على صلة بالثقافة الفرنسية وكانت أوروبا بالنسبة لهم تعني "فرنسا" وفيما عدا شناسي فجميعهم تعلم الفرنسية بمجهوده الخاص.

ج- كانوا مرتبطين بالأفكار والمفكرين الثوريين أمثال:

مونتسكيو (١٦٨٩ – ١٧٥٥م) جان جاك روسو (١٦٧١ – ١٧٤١م) وفولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨م) وشنوا الحرب على الظلم ونشروا بحماس مفاهيم الوطن والحرية والعدالة والدستور.

د- تبنوا جميعًا مبدأ "الفن للمجتمع" وحاولوا مخاطبة الشعب على عكس شعراء الديوان وحاولوا إيجاد علاج للآلام التي يقاسي منها الشعب، وكذلك حاولوا الارتقاء بالشعب عن طريق الأدب، كما حاولوا خلق جيل متفهم للأفكار الحديثة، ولذلك فقد كانوا من أنصار تبسيط اللغة وفي كتاباتهم حاولوا التبسيط بقدر ما استطاعوا.

هـ- قرأوا جميعًا شعر الديوان وأحبوه ولكنهم حاولوا هدمه، حيث أنهم كانوا يعتقدون أنه لا يمكن الوصول عن طريقه إلى الشعب، ولا يمكن تحقيق فائدة به للشعب، وفي رأيهم أن شعر الديوان قد أسس على الشراب والتشرد والتوكل فكان لابد من أدب جديد مناضل (١٥).

و- كان أدباء التنظيمات متعددي الاتجاهات فقد كانوا شعراء وكتاب رواية ومسرح، ومؤرخين ونقادًا، وأيضًا صحفيين يكتبون المقالات، وبالطبع لم يكن لدي كل منهم القدرة على تحقيق الكمال في كل هذا، ولهذا السبب كانت المحاولات الأولى لهذه الأنواع ضعيفة إلى حد ما. وكان هدفهم من تعدد الاتجاهات هذا نقل جميع الأنواع الأدبية الفرنسية إلى اللغة التركية، وكذلك الاستفادة من هذه الأنواع في الارتقاء بالمجتمع.

٥- الصفات الخاصة لأدب التنظيمات:

أحدث أدباء التنظيمات تغيرا جذريًا في النثر والنظم، فقد اتخذوا وجهة معارضة تمامات في مواجهة شعراء الديوان، ويتضح هذا في المحتوى أكثر منه في طريقة النظم. والفارق الأساسي بين شعر التنظيمات وشعر الديوان، هو أن معظم أدباء الديوان كانوا يهتمون بالفرد وجوهره، أما أدباء التنظيمات فقد كانوا يهتمون بالمجتمع وأهدافه، كما اهتموا بالصدق والجودة أكثر من الجمال. وكانوا يرون أن للشعر غاية أخرى خارجة عنه مثل إيقاظ الشعب بالأدب والارتقاء به عن طريقه، كما كانوا يعتقدون بوجوب نضال الشاعر في مواجهة الظلم والتخلف، حيث يرون أنه محمل بالمسئوليات تجاه المجتمع.

وعلى حين كان شاعر الديوان في جانب وفي حماية القصر والحاشية، كان شاعر التنظيمات ضد القصر، وأراد الاعتماد على الشعب وعلى الرأي العام، وعمل جبهة في مواجهة قوي الظلم ووصل في الشجاعة إلى درجة التضحية بروحه في سبيل الشعب، وفي تألمه للآلام الشعب ودفاعه عنها نسي آلامه الخاصة. ولهذا فإن العشق الذي كان من الموضوعات الرئيسية لشعراء الديوان ألقى جانبًا لدي شعراء التنظيمات.

كما أن هناك نقطة ثانية يختلف فيها شعراء التنظيمات عن شعراء الديوان وهي النظرة إلى العالم، فشاعر الديوان لم يعط أهمية للدنيا بسبب موقعه من الدين والتصوف، وكان يرى العلام دنيا فانية وخادعه، لا يرتبط بها برابطه، ولهذا لم يكن هناك ما يدعو للاختلافات حولها، وأن الآخرة هي العالم المثالي، ولهذا لم يقيموا علاقة قط مع المجتمع وملذاته، لأنهم يرونها أشياء فارغة [١٦].

أما شعراء التنظيمات فإنهم نظروا إلى الحياة من زاوية أنها مفيدة وجديرة بأن يعيشوها، فكانوا يحبون الحياة ولم يرغبوا في التضحية بها إلا في سبيل مثل عليا، وكانوا يعجبون بالطبيعة. لم ينكروا وجود الله بل يؤمنون به، وإن دخلوا حوله في جدل طويل.

١- شكل النظم:

إن أدباء التنظيمات الأوائل لم يقوموا بتعديلات في أشكال نظم الشعر الديواني، حيث أنهم قد استخدموا كثيرًا الغزل والقصيدة والمربع والقطعة وتركيب بند من الشعر الديواني، والجديد الذي أحدثوه هو أنهم جمعوا الشعر كله حول مفهوم واحد، أي دون توحيد الموضوع والهدف من الشعر، وأحدثوا داخل القصيدة شيئًا جديدًا هو حرية النظم، دون التقيد بالقواعد القديمة للقصيدة.

أ- الوزن:

من ناحية الوزن فإن جميع أدباء التنظيمات قد استخدموا وزن العروض والوزن الهجائي الذي كان موجودًا للتنوع فقط.

ب- القافية:

اهتموا بالقوافي المقيدة الغنية للشعر الديواني، حيث أطلق رجائي زاده أكرم وهو من جيل التنظيمات الثاني على القافية "أنها للأذن" وبدأ مع مرور الزمان الاهتمام بهذه القافية المقيدة يضعف.

ج- اللغة والأسلوب:

إن شعر التنظيمات يستحق البحث فيه من جهة الأسلوب، فالميل إلى البساطة كان موجوداً لدى كل الشعراء الذين كانوا يريدون التوجه إلى الشعب، وكانوا يريدون التوجه إلى لغة التخاطب فيما بين الشعب، حتى أنهم كانوا يريدون استخدام لغة التحدث، إن لغة الشعر كانت لغة كتابة فقط، ولم يتمكن أدباء التنظيمات من التخلص لا من الكلمات ولا من التراكيب العربية والفارسية، حيث أن نامق كمال وحتى ضياء باشا قدما عدة محاولات بلغة الشعب إلا أنهما لم ينجحا في ذلك في أشعارهم الجميلة (١٧).

ونحن نرى أن لغة الشعر في الأدب الديواني قد استخدمت أيضًا في النثر، ويمكننا القول أنه في التنظيمات قد حدث العكس، حيث استخدم أسلوب النثر في الشعر، ولا يوجد اختلاف كبير بين الأهداف والأفكار والأحاسيس التي استخدمها الأدباء الأوائل في الشعر والنظم.

هناك جديد يلفت أنظارنا في النثر والشعر في التنظيمات، ذلك أن كلاهما كان بعيداً عن البساطة ولغة الشعب، إلا أن أسلوبهما كان مختلفًا تمامًا عن الأسلوب الديواني، حيث أن المفهوم القومي قد انسلخ عن علاقته بالعالم الشرقي وتوجه إلى العالم الغربي، وذلك بشعور منه بضرورة التغيير الحضاري، ونجم عن ذلك اختلاف المفاهيم والأفكار التي استخدموها في الأشعار عن الأعمال السابقة، والبحث عن جديد أتى معه بأسلوب جديد، على الرغم من أنهما أي الأسلوب الديواني والتنظيماتي كان أسلوبًا كتابيًا، إلى أن الاختلاف بينهما كان ناجمًا من الشعور بضرورة التغيير الحضاري (١٨).

٢- من ناحية المضمون:

أ- التناسق الداخلي:

لا توجد فكرة الشعر الذي يعتمد على موسيقى الأصوات لدى أدباء التنظيمات الأوائل، حيث أنهم كانوا يكتفون بأن تكون كتاباتهم موزونة وذات قافية، ولا يفكرون أبعد من ذلك.

ب- المجازات:

اختلفت فكرة المجاز في التنظيمات تمام الاختلاف، حيث سعى أدباء التنظيمات إلى الانسلاخ من النظم الديواني في الشعر، إلا أنهم لم يتمكنوا تمامًا من الانسلاخ من

مجازات الشعر القديم، فلا يمكن التخلي عن التقاليد التي عاشت سبعمائة سنة، إلا أننا نستطيع القول أنهم تمكنوا نسبيًا من التخلص من النظم القديم.

اقتبس أدباء التنظيمات بعضًا من المجازات الجديدة من الشعر الفرنسي، وبعضًا منها من الشعر القديم، وكذلك من ابتكاراتهم هم، وكان لدى شناسي ولع بكتابة الشعر الخالي من المجاز والزينة، إلا أن نجاح ذلك لم يكن من السهل، حيث كان ولع نامق كمال وعبد الحق حامد بالمجاز أشد من القدماء (١٩).

ج- الهدف:

إن أهداف شعر التنظيمات كانت مختلفة تمامًا عن الشعر الديواني، حيث أخرج من مضمون الشعر تقريبًا العشق والتوكل والفناء والتشاؤم، وأدخل بدلاً من ذلك الموضوعات الاجتماعية مثل حب الوطن، ارتقاء الشعب، حب الحرية والكفاح ضد الظلم والموت من أجل المبادئ العليا والفداء والدفاع عن العثمانية والأمة . . . الطبيعة والعلوم والفن والترقي والوحدة والتقدم والعدل فهذه من أهم أهداف الشعر في مرحلة التنظيمات الثانية وبالإضافة إلى ذلك فإن موضوعات العشق والموت والأهداف الفردية والتفكير الفلسفي، كانت لها ثقل في شعر التنظيمات الثانية.

النقطة الثانية التي يختلف فيها الشعر التنظيماتي عن الشعر الديواني هي وجهة نظره على الدنيا، والشاعر الديواني لا يهتم بالدنيا لأنه تحت تأثير قوي للدين والتصوف، وفي نظرهم فإن الدنيا فانية وكذابة وسيئة، ولا يمكن الثقة بالدنيا، ولا يلزم الكفاح من أجلها، والعالم المثالي هو الآخرة أو الفناء في الله، والشاعر الديواني الذي يفكر هكذا بعيدًا عن الدنيا والتمسك بالمجتمع، وأنه لا يهتم بهذه الأمور الفارغة ومتشائم، وأما الشاعر التنظيماتي فإنه ينظر إلى الدنيا من الزاوية العلمانية والنفعية، ويحب أن يعيش ولا يفدي بحياته إلا لمفاهيم غالية، وهو مبهور بالطبيعة، ويحاول البحث عن الله سبحانه وتعالى في الطبيعة، ولا ينكر الدين، ويؤمن بالله، إلا أن إيمانه هذا ليس إيمانًا على إطلاقه، إنما من خلال البحث والاقتناع، وهذا الموقف قد أدى لأول مرة على ظهور أفكار مضادة في مبادئ الدين، وفتح باب النقاش في مبادئ الدين (٢٠).

وحيث أن شعراء التنظيمات قد تم تقسيمهم من قِبَلِ نقاد الأدب التركي إلى رعيلين (جيلين) لذا فسنقوم بتوضيح سمات الشعر لدى كل منهما على حدا.

ثالثًا: سمات الشعر في عصر التنظيمات:

١- سمات الشعر عند الرعيل الأول من أدباء التنظيمات:

أ- سمات الشعر عند شناسي:

إن القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي، حلقة تجمع القديم والجديد. بمعنى أن الشرق والغرب التقيا فيه بينما يحمل كل منهما في جعبته خواصه الفريدة، فالشرق يحمل على عاتقه تراث خمسة قرون من أنماط الأدب الديواني، والتابع للأدب الفارسي شكلاً وموضوعًا. والغرب أتى نشطًا وثابًا يقدم أنماطًا أدبية جديدة لم يعرفها الأدب التركي من قبل. وكل ذلك تم في ميدان الفكر والأدب.

جاء "إبراهيم محمد أغا المتخلص بشناسي (١٨٢٦ – ١٨٧١م) إلى الميدان في هذا الإطار الجامع الجامع للخصمين، ليشهد أن الحياة القديمة بشيخوختها قد فتحت نافذة يطل منها بصيص نور المدينة الحديثة، على المجالات الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية. وشهد قوانين التنظيمات وقد أصبحت بمثابة القائد لضرورة الاستفادة من الروح الغربية [٢١].

بيد أنه وجد رجال حركة التنظيمات قد اكتفوا بإجراء بعض الإصلاحات الضعيفة المتعلقة بالنظام، في الوقت الذي كان من الواجب عليهم أن يوقظوا الشعب، ويطلعوه على الأفكار التي تساهم في تقدمه الفكري، وبث روح التجديد فيه، ولهذا فإن أدباء التنظيمات، وخاصة من هم من الفئة الحاكمة من أمثال عاكف باشا وأدهم برتو باشا قد عاشوا داخل الأمة ولكن الشعب لم يعش في أدبهم.

ولقد حقق إبراهيم شناسي هذه الغاية، وجعل من الأدب وسيلة يصل الشعب من خلالها إلى فوائده وحقوقه ومكتسباته، ولهذا السبب جعل الأدب وسيلة للتثقيف والتعليم، وتوسل في هذا بالعودة باللغة إلى طبيعتها وإخراجها من تراث خمسة قرون من التبعية للأدب الفارسي، واللغة الفارسية برمتها، وبالتخلص من الزخرف والاستعارات والتشبيهات والتركيبات. ومن ثم استخدم لغة بسيطة تساعده في إحلال الطبيعة محل التصنع، والعودة باللغة التركية الخالصة في النظم، وعلى الرغم من أن أشعاره قد جاءت في الشكل القديم ولكنها من حيث معناها ومضمونها تدخل في إطار دعوة الشعب للتفكير واتباع أساليب العقل والمنطق [٢٢].

حفلت حياة شناسي بشتى فروع الأدب. فهو قد كتب الشعر وعمل بترجمة الأشعار الفرنسية نظمًا إلى التركية، وكتب في النثر وأسس الصحف ونشر المقالات السياسية والاجتماعية وبرز في المناقشات، وكتب إلى المسرح وقام بترجمة جديدة للأدباء وجمع الأمثال.

ترى ما الذي أثرى به شناسي الحياة الأدبية الحديثة وهو ذو الثقافة الشرقية والذي قرأ لشعراء الديوان متقنًا لفنون ومهارات أدبهم؟ وماذا أثمر احتكاكه بالأدب الغربي؟

إن الهدف الأساسي من عمل شناسي هو أسمى ما سعى إليه الأدب الحديث. وهذا الهدف ذو شقين أولهما تغيير الإنسان التركي وثانيهما تغيير المجتمع.

جاء شعره الديني يقول بنظره أو بعلاقة جديدة بين الله والكائنات تقول على شهادتي العقل والقلب. الأولى تنبع عنده من مشاهدة الكائنات والثانية تبعث لديه من الإيمان بوجود الله. هذا في الوقت الذي ألغى فيه الأدب الديواني شهادة العقل واعتمد على شهادة القلب فقط.

أما بصدد كتابته بالعامية سواء في الشعر أو النثر في أمثلته التي جمعها في مؤلف ضروب أمثال عثمانية أو منظومة الرمزي أو تعمده كتابة أخطاء إملائية في بعض الكلمات في مسرحيته شاعر "اولنمه سي" (زواج الشاعر)، فليس في استخدامه هذه اللهجة العامية اختلافًا أو بعدًا أو انفصالاً عن محاولته تبسيط اللغة التركية أو لكتابته بالتركية الصافية.

لأن العامية التركية هي نفسها التركية الصافية. وفي كتابته باللغة العامية عودة باللغة إلى أصولها. وهذا معناه بدوره التخلي عن التركيبات العربية والفارسية، وقواعدهما اللتان دخلتا اللغة التركية، والتي أصبحت هذه اللغة نتيجة لدخولهما بمثابة لغة مركبة من مزيج من العربية والفارسية والتركية.

حقًا إن كتابته الشعر بالعامية قد جعلت هذا اللون من الأدب يدخل في إطار الأدب الشعبي، ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا اللون الشعبي من الأدب وكتابة الشعر بالتركية الخالصة قد فجرًا قضية استخدام الوزن القومي في الشعر التركي، وهو الأمر الذي تبين منه أنه لا يمكن استخدامه بالتركية المكونة من العربية والفارسية والتركية.

وبعد . . . يمثل شناسي بأفكاره الحديثة التي احتوتها أشعاره، وبجملته الوجيزة التي تحمل كل كلمة فيها معنى واحدًا، وبدعوته إلى العودة باللغة إلى التركية الخالصة، نظمًا ونثرًا وبإدخاله أنماط الأدب الأوروبي إلى الأدب التركي مثل الصحافة والمقالة والمناظرة

والمسرحية، يمثل الفجر الجديد للأدب التركي، ومن ثم يحق لنا أن ندعوه رائد أدب التجديد [٢٣].

وقد حدث التجديد الشامل في الشعر التركي العثماني بفضل "إبراهيم شناسي" على الشكل التالي:

(١) عبر شناسي في شعره عن مفهوم الديمقراطية بالمعنى الغربي وهي الديمقراطية المتأثرة بأداء (مونتسكيو) وعما جاء في كتابه (روح القوانين) من أن رئيس الجمهورية يكون من بين المواطنين من أهل العلم والفضائل.

(٢) استخدم شناسي للمرة الأولى كلمة المدنية بمعنى التسامح وعدم التعصب.

(٣) وقف ضد القدريين وآمن بأن الإنسان حر.

(٤) نظر إلى الحياة نظرة تفاؤل قومها حسب عمل الفرد وإنتاجه مناقشًا بذلك الشعراء القدامي واللذين نظروا إلى الحياة نظرة خاصة من خلال الحياة المنصرفة التي عاشوا فكريًا في إطارها.

(٥) أن تشريع القوانين عملية تؤدي إلى إقرار السلام ومنع الحرب. هذه الفكرة أخذها شناسي عن مونتسكيو من كتابه (روح القوانين).

(٦) تأثر شناسي بالثورة الفرنسية وبإقامتها العدل في فرنسا. فمدح رشيد باشا بالعدل وعلى نقيض الثورة الفرنسية أقام عدلاً ولم يسفك الدماء.

(٧) تأثر شناسي بالمدرسة العقلية في القرن الثامن عشر تأثرًا واضحًا في قصائده والعقل حسب مفهومه يوجه الإرادة ويسيرها.

(٨) بجانب هذه المعاني الجديدة التي أتى بها شناسي وأنتج بها شعرًا جديدًا نجد أن ميادين جديدة على الأدب التركي قد تكشفت، منها الاهتمام بتطوير مناظر الطبيعة في قصائد مستقلة. ومنها أيضًا التعبير عن أفكار الثورة بالشعر وكان لكل مجال رواده اللذين كشفوا عنه.

ب- سمات الشعر عند ضيا باشا:

يعد ضيا باشا (١٨٢٥ – ١٨٨٠م) من الشخصيات الأدبية التي جمعت بين القديم والحديث في القرن الثالث عشر الهجري، والتاسع عشر الميلادي، واتلت مكانة هامة في تاريخ الأدب التركي، ولهذا فإنه جدير بالثناء والتقدير، وهو يعطي مثالاً حقيقيًا للشباب المثقف في الفترة الأولى من التنظيمات، وكانت حياته ومؤلفاته تمثل ثنائية عجيبة، مثل الفترة التي عاشها تمامًا.

وبالنظر على أعمال ضيا نجد أنه عاش بشخصيتين أدبيتين مختلفتين، وأعماله توضح لأول وهلة أنه شاعر على النمط القديم، وبالتدقيق فيها نجدها تضم أفكاراً ومشاعراً ومعان جديدة عن القديم والحديث، والفلسفة والوطنية والهجاء [٢٤].

بدأ ضيا الاشتغال بالأدب على النمط القديم فأخذ يقلد شعراء الأدب الشعبي مثل جوهري وغريبي ويونس أمره. وكتب أغاني وقصائد بالوزن القومي "هجاوزني" وزن المقاطع فيقول في مقدمة خرابات.

لم أقتـــنع بمجـــرد الإعجـــاب وتجـــرأت أيـــضًا علـــى الـــسرقة

فكـــل ديـــوان شـــعر عـــرفتـــه كـــنت أظـــن أنـــه النـــسخة الأخـــيرة

وكـــنت أقـــول نظـــيرًا لـــه أحـــيانًا لكـــن لم هـــذا الكـــلام العـــياذ بـــالله

بعد أن تعلم ضيا قواعد وقوانين الشعر بتوجيه صاحب التذكرة داوود فطين أفندي بدأ يتقدم خطوة بمقدرة وثقة أكبر فتعرف على شعراء الأدب الديواني ومن بينهم "فضولي". وباقي "١٢٥٦ – ١٦٠٠م" وروحي " ؟ ـ ١٦٠٥م" ونفعي "١٥٨٣ – ١٦٣٦م" ونديم "١٦٨٠ – ١٧٣٠م" ونابي " ؟ ـ ١٧١٢م" وفهيم " ؟ ـ ١٦٤٥م" وهم من أبرز الشخصيات الأدبية في هذه الفترة، إذ برهنوا على مقدرتهم بإحياء الفلسفة الشرقية القديمة، وروح التصوف. فكتبوا القصائد والغزليات والمراثي [٢٥].

وكتب ضيا نظائراً لأعمال بعضهم. وفي النهاية عرف اسم ضيا لكل الشعراء الذين عرفت أسماؤهم وأصبح أميراً للشعراء.

استخدم ضيا أشكال النظم في الأدب الديواني، فكتب المناجاة وهو فيها لم يبعد عن القديم في الوزن ولاقافية والمعنى والروح والفكرة. إذ يقول:

مهمـــا كانـــت درجـــة ذنـــب عـــبدك فهـــو جديـــر بـــرحمة عظمـــة الـــسلطان

وكتب التوحيد ويبدو فيه عمق عشقه وإيمانه، كما كتب النعوت ولم يبعد في أي منها عن التصوف الذي كان فلسفة الشرق القديمة والصنعة اللفظية ويقول في أهداها:

[٢٦]عـــندما امـــتلأ بحـــر العـــشق ظهـــر هـــذا الـــدر الفـــريد

طهـــرك الخالـــق وقـــال في شـــأنك لـــولاك لمـــا خلقـــت الأفـــلاك

وكتب المراثي والقصائد، وهو فيها يتبع الأشكال والقواعد التي يعد معرفة واحدة منها، شرفًا كبيراً في الأدب الديواني. فكتب قصائد بأحرف غير منقوطة لرشيد باشا، ثم مرثية له فيما بعد وقصائد لشيخ الإسلام عارف حكمت الذي اشتهر بفعله وعمله.

وكتب قصائد المدح للسلطان عبد العزيز وأولى الأمر في عهده، ومن أهمها الموضع الذي كتبه في أربعة وخمسين بيتًا. وهو فيه يتفوق على أقرانه بمقدرته الفائقة في هذا اللون، الذي تعد معرفته شيئًا عظيمًا حتى ولو ببيت واحد منه. وكتبا أيضًا التواريخ ووضعها في صورة بيت وقطع وقصائد. وقد برزت مقدرته في هذا المجال إذ جعل كل مصراع في البيت يعطي التاريخ المطلوب على حده.

كتب ضيا أيضًا ترجيع بند، وهو فيه لا يضارعه أحد من قبل ونال إعجاب معاصريه حتى عن نامق كمال اضطر للقول "أحييت الفكر بالترجيع" (٢٧).

وكتب أيضًا تركيب بند، فكان الشباب في عصره يحملونه كالحجاب، يحاولون تقليده حتى أن نامق كمال يقول: "أحييت الشعر بالتركيب".

بالإضافة على هذا كله كتب ضيا مسدسات وبدأها بتقليد فضولي وكتابة نظائر لأشعاره، ومع أنها كانت من قريحة ضيا إلا أنها كانت تثني على القديم وتقديره، وكتب أيضًا تخميسات وتسديسات وغزليات، ارتفع بذوقها الأدبي وضمنها كل المعاني التي راجت في هذه الأنواع خلال فترة الأدب الديواني.

والخلاصة أن ضيا كتب الأغاني والقطع والألغاز والرسائل والمثنويات وفهرست لسلاطين آل عثمان. وهو في كل أعماله هذه قديم، باعتبار الشكل إذ أنه لم يوجد أي تغيير أو تجديد فيه.

استخدم ضيا كل أنواع البيان والبديع من تشبيهات واستعارات وجناس وغيرها فكانت كلها على نمط قديم، فمثلاً في هذا البيت:

طويلا مش برد سته سنبل ياريرجم قويمشلر قطره قالمش باده آغزنده كل فم يمشلز

نجد أن التشبيهات الموجودة فيه "سنبل – يرجم" خصلة من السنبل، باده قطره سي "قطره خمر" كل فم "فم وردي" قديمة وهي ليست إلا ثمرة من ثمار ذوقه الأدبي القديم.

وكذلك ظفر نامه وتخميسها وشرحها، قديمة من ناحية الشكل، وهو فيها قديم من ناحية الشكل، وهو فيها قديم من ناحية استخدامه للأوزان والقوافي والرديف والإمالات والزحافات.

وضيا باشا من الذين يلتزمون بالقافية المرئية، ولا يؤمن بالقافية المسموعة وبمعنى أنه يريد أن يرى القافية بعينه وليس عن طريق سماعها بأذنه.

ونرى هذا بصورة واضحة في أُغنيته "أوران – دره دن" من هناك من الوادي في "صاغار – برابر"، "نائل – واصل".

إن التجديد الذي أحدثه ضيا في الشعر، لا يعد تجديداً في الشكل، وإنما كان في المعنى والفكرة والهدف. بمعنى أنه تجيد في الجوهر وليس في المظهر بخلاف كل المجددين في أدب التنظيمات الذين اهتموا بالتجديد في الشكل.

كان ضيا لا ينظر إلى الشكل، وإنما ينظر للمضمون وإذا كانت الأشياء التي كتبها بعد ذهابه إلى أوروبا سنة ١٨٦٧م على نمط الشعر الديواني من ناحية الشكل، فإنها كانت جديدة أيضًا من ناحية الموضوع والشعور والحماس والخيال [٢٨].

ج- سمات الشعر عند نامق كمال:

إن شعر "نامق كمال" (١٨٤٠ – ١٨٨٠م) أقل جودة من نثره وهو ينحو فيه نحو القدماء، وإن طرق من المعاني ما لم يطرقوا، وله ديوان ومجموعة أشعار وطنية بعنوان (واويلا) وظفر نامه ومن أشهر ما قال تلك القصيدة المعروفة بالحرية، وتعتبر مثالاً رائعًا من شعر الوطنية الذي يخاطب العقل والروح بكل شيء علما ولا ريب في أن هذه القصيدة لا تصدر إلا عن رجل متمرس بالسياسة وحنكته الشعرية، إن هذه القصيدة لون جديد من الشعر لم يعرفه الترك في عصورهم الأدبية المتقدمة وهي تفيدنا في تأريخ عصر الشاعر وتصور نظام حكمه وحالة مجتمعه.

ولنامق كمال نشيد وطني أيضًا، فهذا النشيد يلهب النفوس وهو في مسرحية "الوطن" وقد علق عليه سليمان شوكت بقوله إن لغته قديمة نسبيًا وهذا لا يظهر إلا في بعض الألفاظ.

وصدقت خالدة أديب وهي تقول لم يبلغ أحد ممن وقفوا جهودهم الأدبية على القضية الوطنية في عهد التنظيمات، ما بلغ نامق كمال. فما رأى الأدباء ومؤرخي الأدب التركي في عبقرية نامق كمال.

وإذا استعرضنا رأى الأتراك فمنهم من ينتقده ومنهم من يصرح بما له وما عليه. أما الأوربيون فيذكرونه بكل جميل ولا يغادرون صفة المدح إلا وصفوه بها. ويقول شهاب الدين سليمان إن شعره القديم لا يفضل شعر نفعي وهو كشعر حامد [٢٩].

ولم يستطع نامق كمال أن يصبح قصاصًا عظيمًا، فكما يقول شهاب الدين إنه كفنان وشاعر وقصاص بين المجيدين، أما نقده فلا قيمة وليس بالقاص العظيم فقصتاه جزمي،

وعلي بك يمكن اعتبارهما أي شيء آخر خارج القصص وما أشبههما في الخيال البدائي برسالتين مطولتين مثلاً. وتمثيلياته لا تتوفر فيها شروط التمثيليات، أما ما رفع منزلته فعشق الوطنية والحرية ومع ذلك فنامق كمال صاحب قلم ولسان، له قدرة على الإقناع والمناداة بالرأي.

ويرى مراد أوراز أنه لم يكن فنانًا عظيمًا ولا شاعرًا عبقريًا، وإن كان أعظم شعراء الوطنية. أما عند مصطفى نهاد أوزون فإنه أعظم المجددين في اللغة.

ويؤكد العالم الأرمني باصماجيان والإنجليزي جب على أن نامق كمال أعظم عبقرية تركية عرفها الترك في أكبر الظن، لأن اللغة التي خلفها لمن بعده من أجيال من روائع الفن والذوق، كما أنه عرف كيف يؤثر على القارئ نفسه بجمال الأسلوب وموسيقى اللفظ [٣٠].

٢- سمات الشعر عند الرعيل الثاني من أدباء التنظيمات

أ- سمات الشعر عند رجائي زاده أكرم:

لمؤرخي الأدب آراء متعددة حول شعر أكرم (١٨٤٧ – ١٩١٤م)، فيرى أحمد قباقلي أن لأكرم نظريات صائبة كثيرة بشأن الشعر إلا أنه –على الرغم من ذلك- لم يستطع أن يكون شاعرًا قويًا. ويرى كنعان آق يوز، أن جانب الإلهام لدي أكرم كان ناقصًا غير مكتمل، وأن الخيالات في شعره كثيفة والأفكار ضعيفة، ويضيف قائلاً إن المفاهيم التي حاول تلقينها للآخرين لم يستطع تحقيقها في مؤلفاته هو، على الرغم من أنه حاول جاهدًا في كل لمسة في شعره أن يطبق تلك المفاهيم، إلا أنه كانت هناك مسافة بين رغبته وبين قدرته على التحقيق، ويقول "كنعان آق يوز" أيضًا إن هذه الخاصية لا تنطبق على أكرم وحده، ولكنها خاصية من خواص عصر التنظيمات، الذي يعتبر فترة انتقال على الجديد في الأدب، لم يكتمل فيها النصر النهائي للتجديد.

ويقول "أحمد حمدي طاكيينار" إن شعر أكرم الذي كتب في الفترة بين عامي (١٨٥٦ – ١٨٨٧م) يعتبر هو وشعر "عبد الحق حامد" من أكثر أشعار زمانهما جمالاً، وأحلاها مذاقًا، وأن تلك الأشعار أضافت إلى الأدب التركي أشياء كثيرة، منها ما هو سليم ومنها ما هو غير سليم، ويقول "طاكيينار" إن كتب أكرم التعليمية النقدية مثل كتابي "تعليم أدبيات" و"تقدير الحان" قد ساعدا على نشر الأشعار وإنجاحها [٣١].

وصف "طاكيينار" أكرم قائلاً إنه كان أحد المبدعين، وأنه استطاع أن يدخل مظاهر تجديدية كثيرة إلى الأدب التركي، ويضيف أنه يعتقد أن اتجاه أكرم للتجديد بل وتصديه لقيادة مدرسة المجددين في عصره ضد مدرسة التقليديين بزعامة "ناجي" جعله كبشًا للفداء بالنسبة لمشاكل التذوق والتأليف، وأنه إذا كان لا يعتبر مصدراً أو مرجعًا سليمًا في كافة تلك المجالات ولكن يكفيه أنه كان يبحث عن الجديد باستمرار.

ويرى "طاكيينار" أن جوانب النقص الفردية الموجودة في أشعار أكرم كانعدام التذوق اللغوي، لا تقتصر على أكرم وحده، وإنما على جيل من المجددين، وأن سبب وجود بعض العلل ونواحي التقصير إنما على جيل من المجددين، وأن سبب وجود بعض العلل ونواحي التقصير إنما ترجع إلى عدم الاعتماد على أساس فكري وفلسفي سليم.

إن الاتجاه الفردي لم يكن سائدًا في أدب التنظيمات، حتى جاء أكرم، وكان الشعر قبله يتجه بحياة الفرد نحو المجتمع، كما كان الحال لدي "شناسي" و"ضيا باشا" و"نامق كمال"، إلا أن أكرم رجع إلى الوراء، ووجه الشعر إلى الذاتية، بعد أن تبنى مبدأ أن كل شيء جميل يكون شعراً، ذلك المبدأ الذي تأثر به شعراء مدرسة "ثروت فنون" التي وضع لها أكرم الأسس والمبادئ الأدبية، وأهمها ذلك المبدأ الأساسي الذي اتخذوه شعاراً وهو "الفن للفن".

وكما ذكرنا من قبل فقد حصل أكرم ثقافته الأدبية الأولى من الأدب القديم، ووقع إنتاجه الشعري تحت تأثير نظم "الديوان" كما اتضح في ديوان "نغمة سحر" وهو ديوانه الأول. ثم بدأ هذا التأثير ينحسر ويضعف في ديوانه "يادركار شباب" "تذكار الشباب" وكما أوضحنا فهذا الديوان يعتبر تجربته الأولى في النظم الخالي من التكلف واللغة الخالية من التعقيد (٣٢).

استمر أكرم في تجربته الشعرية وفي سبيل اختيار لغة جديدة وأسلوب جديد للشعر كان قد وصل إلى مرحلة تأليفه لديوانه "زمزمة" وهو الديوان الذي اتضح فيه نجاح أكرم، فقد بدت به بعض نواحي التجديد في معنى وكيفية انتظام القافية، وكذلك مدى تكثيف المصاريع، كذلك فقد استعمل وزن "الهجا" في بعض أشعاره بنجاح تام.

لقد اختار أكرم الإنسان والطبيعة كأهم موضوعين للشعر، وعلى الرغم من أن بعض النقاد قد رأوا في منظومات أكرم أنها الرائدة في مجال حب الطبيعة، وعشقها في الأدب التركي، إلا أن بعضًا آخر يرى أن تفكير أكرم تجاه أحداث الطبيعة والزمان، يعتبر تفكيراً سطحيًا، وأن جذوره تعتمد على الإحساس فقط.

ويأتي الغزل والعشق في المقام الثاني في أشعار أكرم بعد الطبيعة، وقد حاول أكرم بأحاسيسه الرقيقة وخيالاته المرهفة، أن يعبر عن تلك التعاطفة الجميلة، ويصف تأثيرها في نفسه، غلا أن "كنعان آق يوز" يرى أن أكرم لم يخرج بتركيب جديد في الشعر، في مجال العشق وأن أشعاره التي تناولت موضوع الحب اصطبغت بصبغة الحزن، في جانب كبير منها، ونحس استعذابه للحزن والألم، ويرى "كنعان آق يوز" أيضًا أن مضمون تلك الأشعار تعكس ضعف إحساسه بالحب.

لقد كان لحوادث موت أبناء أكرم أكبر الأثر في غلبة صفتي الألم والحسرة على حياته، مما جعله يبتدع تيار الشعر الباكي الحزين، ويكثر من شعر المراثي، الذي تميز به أكرم بين شعراء عصره، وكان أكرم أدق بل أرق من وصف الإحساس بالموت، والفراق بما يجلبانه من مرارة وحسرة، ومن خلال مراثيه فقد تناول أكرم الحياة الاجتماعية للأسرة، ربما ولأول مرة في تاريخ الأدب التركي.

إن أكثر ما يلفت النظر في فن وإنتاج أكرم الشعري بالنسبة لمعاصريه، هو الرقة الزائدة، ورهافة الحس، والميل إلى الحزن.

إننا نرى أن أفضل المجالات التي أجاد فيها أكرم، هو مجال الرثاء، فقد ساعدت ظروف حياته بمآسيها على صياغة أحاسيسه الرقيقة المرهفة في أشعار يكاد ينفطر لها القلب انفطاراً.

ظهر أثر الدين وهيمنته على حياة الفرد والجماعة، في الإنتاج الأدبي لأكرم، كما لقد كان الدين مهيمنًا ليس فقط على أكرم وإنما على كل شعراء التنظيمات.

أما بالنسبة لشكل الشعر، فإننا نجد أن أكرم، قد أعطى في البداية أهمية كبرى له كما كانت له بعض مجالات التجديد فيه، وقد ساعد ولع أكرم بالدقة الفائقة، إلى تجويد أشكال الشعر، إلى حد كبير، ولو أن أكرم شأن جميع الفنانين -لم يسلم تمامًا من الخطأ، ومن ثم لم يلبث أن وقع في بعض الأخطاء الخاصة بالشكل، فكان أحيانًا يفقد سيطرته على الوزن المستخدم، وكان الإهمال يبدو أحيانًا أيضًا في القوافي، لكنه في مقابل ذلك ابتدع أشكالاً جديدة للنظم، وذلك بإيجاده ترتيبًا جديداً لكم المصاريع في الشعر، وكيفية توزيع القوافي إلى مصاريع، كما أنه استطاع أن يستخدم وزن الهجا في شعره بنجاح.

وعلى الرغم من إظهار أكرم للدقة الفائقة في أشكال الشعر، إلا أنه للأسف لم يستطع أن يرتفع كثيراً بالشعر المنظوم، لهذا فقد استحدث تيار الشعر المنثور، لأول مرة

في الأدب التركي [٣٣]، بعد أن استخدم النثر بنجاح دقيق مؤديًا نفس الأغراض التي يرجوها من الشعر. وقد أورد أكرم نماذج كثيرة من الشعر المنثور في دواوينه كما جاء في دواوين "تفكر"، و"يزمردة"، و"نثراد أكرم"، بذا فقد أرسى أكرم دعائم جديدة، وألوان جديدة من الشعر، وأعطى لها الأمثلة الجيدة في إنتاجه الشعري.

وترجيع بند الذي كان قديمًا في الشكل، إلا أنه جديد في المعنى والغرض وظفرنا معه قديمه في الشكل لكنها جديدة في الفكر والخيال. فهما يظهران روح التردد في ضيا أمام التفكر في عظمة الخالق، والظلم وسوء الإدارة في عهده فينشر أفكار الحرية بين الطبقات مختلفة من الشعب.

ب- سمات الشعر عند عبد الحق حامد:

التجديدات التي أحدثها عبد الحق حامد في طريقة النظم:

(١) أول منظومة معروفه "لعبد الحق" حامد (١٨٥٢ – ١٩٣٧م) هي قطعة "تنغم" في "دختر هندو". في هذه المنظومة نجد أن الطريقة جديدة تمامًا، وهذه المنظومة تعتبر الثانية بعد الترجمة التي حررها أدهم برتو باشا (ت ١٨٣٧) عن فيكتور هوجو، التي كتبت بطريقة النظم الغربي، وطريقة النظم هي المعروفة بـ "Sarma uyak" والقافية فيها متفقة في الأسطر الأول والرابع سويًا والثاني والثالث سويًا وشكلها (A B B A).

(٢) تتضح أكثر في "بلدة" التجديدات التي أدخلها عبد الحق حامد في طريقة النظم والقافية، وفي هذا التأليف الذي طبع بعد "صحواً" بينما كان قد كتب قبله الشاعر تختفي قواعد الشعر الشرقي جانبًا، وتظهر الألفاظ الفرنسية في عنوان الشعر وفي الأشطر والقافية كما تدخل إلى الشعر أماكن لهو باريس ومسارحها وأحياءها وهي الأشياء التي كانت غريبة على الأدب التركي وقتذاك.

(٣) على الرغم من أن عبد الحق حامد استعمل الوزن القومي التركي المعروف بـ "هجا وزني" وكذلك أوزان العروض فإنه لم يظل على ارتباط بالقوالب المألوفة في كلاهما.

(٤) في "بلده" كل قطعة من الأشعار لها قالب مختلف وقوافيها متنوعة تمامًا.

(٥) في "صحرا" كان الشكل والمضمون جديدين تمامًا، ففي هذا التأليف قلب حامد ميزان القافية المعروف وطابق القافية طبقًا لضرورة الموضوع، ووزن كل جزء بوزن مختلف عن وزن الأقسام الأخرى، وفيها ظهر النموذج الأول للنظم الحر.

(٦) ظهر في قطعة "تجسس" تجربة النظم الحر الثانية حيث يستعمل حامد النظم الحر ثم يستعمله في كثير بعدها مثل: "شاعر أعظم" دوران محبت وسينما شاعري.

(٧) في "والده م" تحرك بحرية أكثر، فلم تكن الأنشطة متساوية العدد في كل قطعة ففيها قطع ذات سبعة أو تسعة أشطر أو ثلاثة عشر أو ستة عشر أو ثمانية عشر ولم يكن لها قافية محددة، فقط الشطر الأخير للقطعة كان متحدصا مع نظيره في كل قطعة في القافية.

(٨) استحدث طريقة جديدة تمامًا للتعبير، لا تخضع لقواعد النظم أو النثر وأطلق عليها اسم مقفى، وذلك ردًا على قول رجائي زاده أكرم بأنه لا توجد طريقة للتعبير غير النظم والنثر. وتظهر هذه الطريقة في بعض أثاره مثل "نسترن" و"ليبرته" و"بالادن" "برسس" التي ينطبق عليها وصف "مقفى".

"من هذا يتضح أن حامد قد تقدم معاصريه في تحطيم قواعد النظم القديم في طريقة النظم" [٣٤].

إلا أن عبد الحق حامد الذي سار بالشعر إلى هذه الدرجة من التطور لا يسير في هذا التطور سيرًا مضطرًا بل أن الشيء الذي يسمى التطور عنده لا يلبث أن يتوقف بعد فترة معينة بل إنه يختلف عن أعماله السابقة.

ولا شك أن السبب الرئيسي لهذا هو كون حامد ليس صاحب مفهوم معين للغة، فقد وصل به الأمر إلى اعتبار نفسه فوق اللغة يتصرف فيها كيف يشاء، بينما كان قد بدأ بمحاولة تبسيطها. ونتيجة لعدم الاستقرار هذا في اللغة نرى شعره في حالة عدم ثبات.

وعدم الانتظام هذا موجود في كثير من أعماله فهو يخلط في عمل فني واحد، النثر بالشعر الدرامي والشعر الدرامي بالغنائي كما أنه يستعمل في المنظومة الواحدة مختلف الأوزان العروضية، والوزن القومي التركي والنظم الحر والشعر الخالي من الوزن والمقيد بالقافية فقط فهو يورد عدة أشكال في عمل واحد، وبالطبع فقد كانت هذه التجارب المختلطة السبب الأساسي للضعف الفني.

والخلاصة أن فنه بعد مدة معينة يأخذ في المد والجذر، فيمكن أن نرى بوضوح أن حامد يتنازعه الشرق والغرب وأنه أحيانًا يجذبه الشرق فتغلب عليه البلاغة العربية فيتأنق في أسلوبه ويتقيد بالشكل كما في مسرحية "أشبر".

وأحيانًا أخرى يشده الغرب فنجده يكتفي بجودة المضمون وإذا كانت تجتمع له الحسنتان أي صورة الأسلوب والموضوع كان يبلغ بهما قمة التألق [٣٥].

التجديدات التي أحدثها عبد الحق حامد في موضوع الشعر :

أ- الطبيعة :

لعل أكبر خدمة أسداها عبد الحق حامد إلى الأدب التركي من ناحية الموضوع هو فتح باب الطبيعة في الشعر. فقد كانت الطبيعة في شعر الديوان في حالة جمود، ولم يعرف النظر إليها من زاوية خاصة، ثم دخلت فكرة النظر إلى الطبيعة من زاوية خاصة إلى الأدب، مع التنظيمات وخاصة مع عبد الحق حامد.

ب- الموت:

"تسبب الموت المفاجئ" لوالد عبد الحق حامد في طهران في خلق قلق ديني فلسفي ظهر في أثاره التالية ثم تركزت أفكاره أكثر حول الموت" .

والحقيقة أن التفكير في الموت بدأ عند عبد الحق حامد يوم أن رأى وهو صغير قبراً خاليًا في قصر عائلته في استنبول. فدخلت فكرة الموت إلى ذهنه كشيء مثير للخيال، ذلك لأن وجود قبر خال أمر يثير الخيال، ولا شك على عكس القبر الممتلئ الذي يعتبر شيئًا مألوفًا.

وقبل "مقبر" و"أولو" وقف حامد في منظومات كثيرة على فكرة الموت، فكان الموت موضوعًا لمنظومات كثيرة مثل "هريرقر أكلق" في طارق و"تخطر" في صحرا" ، كما كتب مرثيات عند موت مدرسيه تحسين وبهاء الدين أفندي، وكذلك عند صوت رفيق بك صاحب مجلة "مرآت" وعند موت عمته ربيعه هانم" .

"والموت عند عبد الحق حامد موضوع فلسفي يرتبط بالأرض أكثر من حادثة تحدث وتنتهي في لحظة واحدة، فالموت معاصر لا ينتهي، ولكن حامد لا يستطيع فهمه وذلك لأنه سراب وخيال يفتقد الوضوح الذي يظهره لنا وبذلك لا يمكن التعرف على حقيقته" .

"وفي آثاره المتعلقة بالموت يتخذ حامد من الموت نقطة انطلاق إلى الأفكار والموضوعات الفلسفية" [٣٦].

ج- حب الوطن والأفكار القومية :

"احتل حب الوطن والأفكار القومية مكانًا كبيرًا في أعمال عبد الحق حامد. وفي هذا الموضوع يتضح تأثير نامق كمال عليه فيؤثر في أفكاره ويتجلى ذلك في "وطن مرثيه سي" التي كتبها بمناسبة حرب ١٨٩٣م مع روسيا. وله قطعة باسم برنشيده في "الهام

وطن" تشبه "وطن شرقيسي" لنا مق كمال تمامًا وهي أيضًا متعلقة بحرب روسيا وتركيا، ويبدو صدق حبه لوطنه في "أوردوي هما يونده برشاعر".

كما يبدو في مسرحيات: طارق، اشبر، تزر، قطيفه، ساردا نابال ديار كار حرب "أفكاره حول حب الوطن والقومية". "وفي ذكره لأفكاره الوطنية يتخذ حامد وسيلتين لذلك:

ففي بعض أشعاره يصرح بآرائه صراحة، وتبدو هذه الطريقة في أشعاره المتعلقة بالحرب مثل: وطن مرثيه سي –برنشيده- أوردوي هما يونده برشاعر "أما في مسرحياته فقد كان يورد أفكاره على لسان أبطال المسرحيات وبهذه الطريقة كان يتخلص مع الشكوك التي كانت تلاحق الشعراء الوطنيين في تلك الفترة".

د- الأفكار الاجتماعية:

"أظهر عبد الحق حامد تطوراً كبيراً بالنسبة لعصره في الأفكار الاجتماعية التي ذكرها في أثاره وعلى سبيل المثال: كان ضد تزويج المرأة على غير إرادتها، كما دافع دفاعًا شديداً عن تعليم المرأة، وقال أن التعليم حق لكل إنسان ولا يمكن لأي إنسان أن يمنع أنسانًا من ممارسة هذا الحق، سواء كان ذلك رجلاً أو امرأة. وفي "دختر هندو". يصور الإنسان الغير متعلم كالحيوانات تمامًا، كما دافع عن مساواة المرأة بالرجل، وكان من رأيه أن من لا يعترف بهذه المساواة لا يعرف معنى الإنسانية" [٣٧].

"وظهرت في آثاره أفكار تدل على ديمقراطيته فقد صور عبد الرحمن الثالث في تأليف "تزر" على أنه حاكم ديمقراطي وأن الحاكم يجب أن يكون في خدمة الشعب يكن له كل الاحترام وليس لأي حاكم من كان أن يسير على هواه في الحكم".

هـ- الأفكار الفلسفية:

"عبد الحق حامد هو رجل الفكر في الأدب التركي، فبينما تظهر المثل والقضايا الفلسفية بشكل نادر لدى الشعراء الأتراك، نجدها تظهر في أعماله وتأخذ في التدرج ابتداء من "غرام" حتى تصل إلى أعلى درجاتها في "مقبر" وأولو، "كما أنها موجودة في آثاره الأخرى منظومة ومنثورة كموسيقى خلفية". وعبد الحق حامد في هذا يشبه "جوته" (١٧٤٩ – ١٨٣٢م) الذي أدخل الفلسفة على الأدب في ألمانيا ذلك أننا أثناء قراءة أبياته الشعرية ننتقل من عالم الشعر إلى موضوع فلسفي دون أن نعلم.

وعلى الرغم من أن عبد الحق حامد لم يصل إلى درجة اعتباره فيلسوفًا، وأن يؤسس مدرسة فلسفية خاصة، إلا أنه استطاع الدخول إلى أصعب الموضوعات الفلسفية وإبداء آرائه حولها" (٣٨).

ج- سمات الشعر عند معلم ناجي:

أهم أعماله الشعرية هي . . . آتشباره ١٨٨٤، ١٨٨٦، فروزان ١٨٨٦ ديوان شراره ١٨٨٥، سنبله ١٨٩٠، يادكار ناجي.

وبعد عام ١٨٨٠ حقق "معلم ناجي" (١٨٥٠ – ١٨٩٣م) شهرة واسعة في فترة وجيزة وهذه الشهرة ترجع إلى أنه كان واحداً من الذين ايدوا الأدب القديم في المناقشات التي دارت حول الأدب القديم والأدب الجديد في الفترة ما بين ١٨٨٥ : ١٨٩٣م.

كان (ناجي) مسلمًا بتكنيك النظم الجديد والقديم، ولكن عدد قصائده التي نظمها على الطريقة التقليدية تفوق القصائد التي نظمها متأثراً بالغرب.

ولما كانت عائلة ناجي غير ميسورة، لذلك لم يتعلم الفرنسية إلا متأخراً مما جعله متمسكًا بالأدب القديم، ولكن عندما وجه اهتمامه إلى دراسة الأدب الفرنسي أدرك قيمة الأدب الغربي وتذوقه فترجم كثيراً عن الأدب الفرنسي وقد كتب مسرحية واحدة.

أيد ناجي ضرورة أن يكون الأدب عصريًا على ألا يمس جوهر الأدب التركي، وله في ذلك أشعار مؤيد للأدب القديم بكل صدق وإيمان، وقضى عمره مدافعاً عن هذا الأدب (٣٩).

السمات العامة لشعر التنظيمات:

أولاً: في طريقة النظم:

١- شكل النظم:

لم يحدث أدباء التنظيمات الأوائل أمثال "شناسي" (١٨٢٦ – ١٨٧١م)، نامق كمال "١٨٤٠ – ١٨٨٠م" وضيا باشا (١٨٢٥ – ١٨٨٠م) أي تغيير في أشكال نظم شعر الديوان أما التجديدات التي أحدثوها فتتركز في القصيدة ذات الموضوع الواحد.

وبالإضافة إلى ذلك فإنهم لم يعطوا أهمية للقواعد القديمة داخل القصيدة ولم يلتزموا بهذه القواعد بل تحركوا بحرية كما أرادوا.

٢- الوزن:

استعمل جميع أدباء التنظيمات وزن العروض كأساس. وأيضًا الوزن القومي التركي المقطعي ولكن لم يكثروا منه.

٣- القافية:

بدأ الجيل الثاني لأدباء التنظيمات متمثلاً في رجائي زاده محمود أكرم في التخلص من قواعد القافية الصارمة. كان لدى شعراء وكتاب التنظيمات اتجاه نحو مخاطبة الشعب، لذلك فقد اتجهوا إلى تبسيط لغتهم، بل أرادوا استعمال لغة الحديث التي يتداولها أفراد الشعب. وقد حاولوا التخلص من كل الألفاظ الأجنبية وكذلك التي تتصل بالعربية والفارسية. أما محاولات شناسي ونامق كمال حتى ضيا باشا كتابة بعض المقطوعات بلسان العامة فلم يستطيعوا تطبيقها في أعمالهم الشعرية الجميلة.

وبصفة عامة يمكن القول بأن أسلوب أدباء التنظيمات ولغتهم كانا يختلفان عن أدباء الديوان حيث أن تصوراتهم وأفكارهم ومضامينهم اختلفت عنهم [٤٠].

٤- الجرس الداخلي:

ليس لدي أدباء التنظيمات الأوائل خاصة فكرة الشعر المعتمد على الموسيقى الصوتية، لقد كان يكفيهم أن يعبروا عن أفكارهم بطريقة موزونة ومقفاة ولم يهتموا بأكثر من ذلك.

٥- المجاز:

تغير نظام المجاز عند أدباء التنظيمات من حسن إلى أحسن. وقد اتجهوا إلى التخلص من الصعوبة التي تميز بها المجاز في أدب الديوان، ولكن لم يكن ذلك بالأمر السهل نظراً لطول المدة التي ظل الأدباء الأتراك يستحسنونه.

إلا أن شعراء التنظيمات نجحوا في ذلك إلى حد ما، وأخذوا المجاز في الشعر الفرنسي مثالاً يحتذونه، كما استفادوا من المضامين القديمة، وقليلاً أيضًا من فطرتهم الخاصة [٤١].

وظهر اتجاه عند شناس لكتابة شعر "بلا مجاز ولا صنعة" ولكن نجاحه لم يكن ممكنًا خاصة وأن نامق كمال وحامد عاداً ثانية إلى المجاز.

ثانيًا: في الموضوع:

يختلف الموضوع في شعر التنظيمات كثيرًا عما كان عليه في شعر الديوان، فمثلما ألقيت خارج الشعر مفاهيم الحب والشراب والتوكل والفناء والتشاؤم، فقد ظهرت في شعر التنظيمات بعض من المضامين المختلفة مثل المضامين الفلسفية أو الاجتماعية.

وكانت موضوعات شعر التنظيمات تتركز في حب الوطن، رفعة الأمة، حب الحرية، الحرب ضد الظلم، الموت في سبيل المثل العليا، والقومية، كما ظهر عند البعض

منهم أفكار فلسفية وخاصة عبد الحق حامد. كما اتخذ البعض العلم والطبيعة والرقي والتقدم وأفكار العدالة موضوعًا لأعمالهم [٤٢].

الخلاصة

خلصنا من هذه الدراسة إلى أن أدباء التنظيمات قد أحدثوا تغييرًا جذريًا في النظم، فقد اتخذوا وجهة معارضة تمامًا في مواجهة شعراء الديوان، ويتضح هذا في المحتوى أكثر منه في طريقة النظم. والفارق الأساسي بين شعر التنظيمات وشعر الديوان، هو أن معظم أدباء الديوان كانوا يهتمون بالفرد وجوهره، أما أدباء التنظيمات فقد كانوا يهتمون بالمجتمع وأهدافه، كما اهتموا بالصدق والجودة أكثر من الجمال. وكانوا يرون أن للشعر غاية أخرى خارجة عنه مثل إيقاظ الشعب بالأدب والارتقاء به عن طريقه، كما كانوا يعتقدون بوجوب نضال الشاعر في مواجهة الظلم والتخلف، حيث يرون أنه محمل بالمسئوليات تجاه المجتمع.

وعلى حين كان شاعر الديوان في جانب وفي حماية القصر والحاشية، كان شاعر التنظيمات ضد القصر، وأراد الاعتماد على الشعب، وعلى الرأي العام، وعمل جبهة في مواجهة قوى الظلم، ووصل في الشجاعة على درجة التضحية بروحه في سبيل الشعب، وفي تألمه لآلام الشعب ودفاعه عنها نسي آلامه الخاصة. ولهذا فإن العشق الذي كان من الموضوعات الرئيسية لشعراء الديوان، ألقى جانبًا لدى شعراء التنظيمات.

كما أن هناك نقطة ثانية يختلف فيها شعراء التنظيمات عن شعراء الديوان، وهي النظرة إلى العالم، فشاعر الديوان لم يعط أهمية للدنيا بسبب موقعه من الدين والتصوف، وكان يرى العالم دنيا فانية وخادعة، لا يرتبط بها برابطة، ولهذا لم يكن هناك ما يدعو للاختلافات حولها، وأن الآخرة هي العالم المثالي، ولهذا لم يقيموا علاقة قط مع المجتمع وملذاته، لأنهم يرونها أشياء فارغة.

أما شعراء التنظيمات فإنهم نظروا على الحياة من زاوية أنها مفيدة وجديرة بأن يعيشوها، فكانوا يحبون الحياة ولم يكونوا يريدون التضحية بها إلا في سبيل مثل عليا، وكانوا يعجبون بالطبيعة. لم ينكروا وجود الله بل يؤمنون به، وأن دخلوا حوله في جدل طويل.

ويمكن القول أن لغة الشعر لم تتغير تمامًا فقد، ظهر القديم بجانب الجديد في أوزان الشعر، وهو ما سمي بالثنائية، أي أن الشعر تحرر في بعض الأحيان من الالتزام بالقافية، أو بأوزان العروض، وبدأ الاهتمام بأوزان البنان التركية الأصل. لقد أوجد أكرم الشهر

المنثور لأول مرة في الأدب التركي، وأوجد حامد المسرح الشعري، كذلك استحدث أكرم مفهوم القافية الصوتية التي أحدثت ثورة في أشكال الشعر التركي.

أما من حيث موضوعات الشعر فقد اختفت منها معاني العشق الدراويشي والصوفي، ومعاني التوكل والتشاؤم والفناء، وظهرت المفاهيم الوطنية، والمفاهيم الاجتماعية والفلسفية، وحفل الشعر بوصف الطبيعة ومحاسنها، كما تضمن الأفكار العلمية التقدمية، وبالنسبة لأشكال النظم لم يحدث الرعيل الأول من أدباء التنظيمات تغييرات جذرية، فقد استخدموا أشكال النظم المعروفة من قبل، ثم غير أكرم وحامد أشكال النظم القديم واستخدموا أشكالاً جديدة.

الهوامش

1 - Metin Kıratlık, Bernard Lewis'in "Modern Türkiye'nin Doğuşu, Ankara 1970, s.187.

2 - Salahi R. Sonyel, The Destruction of the ottoman empire Turkish historical society printing house, Ankara 1993, p.290.

3 - Bernard Lewis, The emergence of modern Turkey, second edition, Oxford, London 1968, p.93.

4 - İsmail Hakki Uzuncarsılı, Osmanlı Tarihi, Ankara 1983, s.277.

5 - R. Devereux, The first ottoman constitional period, Baltimore 1963, p.89.

6 - Demetriyus Cantemir, The History of growth and decay of the ottoman Empire, London 1975, p.346.

7 - Hikmet Bayur, Türk Inkılabı Tarihi, Vol. 3, İstanbul 1957, s.179.

8 - Eleanor Bisbee, The turks, Philadelphia 1951, p.76.

9 - J. Elijah Blunt, The people of Turkey, London 1978, p.65.

10 - Catherine Boura, The young Turk Revolution, London 1976, p.89.

11 - W. Eton, A survey of the Turkish Empire, London 1981, p.43.

12 - R. E. J. Dillon, The reforming Turk, London 1986, p.216.

13 - Halil Inalcık, Tanzimatın uygulanması ve sosyal tepkileri, İstanbul 1967, s.189.

14 - Ahmed Bedevi Kuran, Osmanlı İmparatorluğunda inkılap haeketleri, İstanbul 1959, s.226.

15 - Agah sirri Levend, Türk Edebiyatı Tarihi, 1 cilt, 3 baskı, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara 1988, s.183.

16 - Harry Luke, The old Turkey and the new, London 1955, p.147.

17 - Vasfi Mahir Kocatürk, Büyük Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 1970, s.179.

18 - Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı Tarihi, üçüncü baskı, İstanbul 1973, s.241.

19 - Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4 baskı, İstanbul 1976, s.172.

20 - Şemsettin Kutlt, Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi, İstanbul1972, s.220.

21 - Faruk K. Timurtaş, Tarih içinde Türk Edebiyatı, 4 baskı, İstanbul 1997.

٢٢ - انظر أحمد فؤاد متولي، حركات التجديد في الأدب التركي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ١٩٧١، ص٢٦١.

23 - Tarihi, İstanbul 1987, s.696.Nihad Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı

24 - Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı üzerinde araştırmalar, c. 2, dergah yayınları, 3 baskı, İstanbul 1997, s.243.

(٢٥) انظر آگاه سري لوند، نفس المرجع، ص٢١٤.

(٢٦)

جـــون لجـــه عـــشق ذاخـــر اولـــدي	اول در يتــــــيم ظاهــــــر اولــــــدي
اول در يتــــــيم ظاهــــــر اولــــــدي	لــــــولاك مـــــا خلقـــــت الأفـــــلاك

انظر: ضيا باشا، خرابات، جـ١، استانبول ١٣٩١هـ.

(٢٧) انظر: نامق كمال، تخريب خرابات، القسطنطينية ١٣٠٣هـ، ص٤.

(28)İsmail Hikmet, Ziya paşa, Hayatı ve eserleri, İst. 1932, s. 73.

(٢٩) أنظر شهاب الدين سليمان، تاريخ ادبيات عثمانيه، استانبول ١٣٢٨ هـ، ص ٢٩٥.

(٣٠) ذكر ذلك محمد قابلان في كتابه:

Mehmet Kaplan, Namık Kemal,İstanbul 1948, s. 43.

(٣١) هذا الرأى ذكره أحمد حمدى طاكبينار فى الكتاب الذى ذكرناه أنفا، ص ١٥٦.

(٣٢) إن قصيدة يادكار شباب التى يحمل الديوان اسمها هى من أجمل قصائد الديوان، وهى قصيدة تنقسم إلى عدة أجزاء وكنموذج لها نورد هذه الأبيات:

نـــه گـــوزلدر هلـــه ايـــام شـــباب	عمـــر انـــساندن اودر بلكـــه نـــصاب
طوغريـــــسى شـــــبابك ايـــــده مـــــم	ذوقنـــــى لذتنـــــى عـــــد وحـــــساب
حالـــــت عمـــــر بـــــشر حقـــــنده	بنـــى كـــر ايلـــه لـــر اســـتجواب
گـــنچلك اولـــه ديـــر ايـــدم بوحـــيات	يـــزه در محـــض بـــلا مخـــض عـــذاب

ديوان ديادكار شباب، ص ٢٠، استانبول ١٢٩٠ هـ.

وترجمة الأبيات السالفة (ما أحلى أيام الشباب، إنها مرحلة من عمر الإنسان، ليس بإمكانى أن أحصى لذة أيام الشباب، ولا أستطيع تقدير بهجتها تقديرا حقيقياً، ولو أننى سئلت عن أحوال أعمار البشر فإننى أقوا: لو لم يكن هناك شباب، فإن هذه الدنيا أن تكون بالنسبة لنا إلا مجرد بلاء وعذاب).

(٣٣)إن ديوان "تفكر" لأكرم يغلب عليه طابع الشعر المنثور، ويكاد ينعدم فيه الشعر المنظوم.

وقد تحدث عن استحداث أكرم للشعر المنثور عدة نقاد للأدب التركي منهم على سبيل المثال البروفيسور كنعان أفيوز في كتابه:

Kanan Akyüz, Batı Tesirinde Türk şiiri Antolojisi, 3 baskı, Ankara 1970, s. 89.

(34)Hikmet Dizar Oylu, Abdulhak Hamit, İstanbul, 1965, s. 16.

(٣٥) أنظر المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٣١.

(37) Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri, 1, dergah yayınları, Yedinci Baskı, İstanbul 1998, s. 227.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢٣١.

من أشعار معلم ناجى نورد هذا النموذج:

نــه دواونــوحه شــوويرانه نــك جــوارنده	دو قـــوندى خاطـــرمه حالـــى انكـــسارنده
بومى دكل غريب بولونسه مدام مست شراب	مـــسافرم وطـــنك برخـــرابة نهارنـــده
هـواده يـا بـراغة دونـدردى روز كارينــى	مماتـــه منتظـــرم عمـــرك بهارنـــده
إيدرســه دل بـزى واردر وداع ملـك وجـود	غـــريبة يـــربولنورمش عـــدم ديارنـــده

أى:

مـا هـذا الـنواح يالقـرب مـن الخـرابة المقفـرة	لقـد لأعـاد هـذا الـنواح إلـى ذهنـى حالـى المنكـسر
ألـيس هـذا غـريبا إذا وجـد ثمـلا مـن شـراب	**حيث أننى ضيف بالنهار على إحدى خرابات ذلك الوطن**
ألقنـى بالـرياح فـى الهـواء كـورقة شـجر	إنـــى منتظـــر المـــوت فـــى ربـــيع العمـــر
إذا كــان للقلــب مكــان وودع ملــك الوجــود	مــاذا لـو وجـد الغـريب مكانـا لـه فـى ديـار العـدم

من ديوان "يادكار ناجى" ص ٩٣ استانبول ١٣٤٠ هـ.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠٠٢.

(٤١) المرجع السابق، ص ١٠١٨.

(٤٢) راجع آكاه سرى لوند، المرجع الذى سبق ذكره، ص ٢٨٦.

صحافة التنظيمات

وموقف الباب العالي تجاهها

مقدمة:

كانت هناك جريدة واحدة في تركيا عندما قرأ مصطفى رشيد باشا في "كلخانة" في ٣ نوفمبر ١٨٣٩م رسالة السلطان، التي بدأ بها رسميًا عهدًا يسمى "التنظيمات" في تاريخ تركيا، وهذه الجريدة هي جريدة تقويم الوقائع التي كانت الدولة تحاول نشرها بصورة منتظمة اعتبارًا من ١٠ نوفمبر عام ١٨٣١م، وكما هو معلومٌ فإن جريدة تقويم الوقائع جريدةٌ رسميةٌ ووسيلة دعاية للتفكير المركزي، بقدر ما هي وسيلةٌ لإظهار سياسة الإصلاح للسلطان محمود الثاني (١٨٠٨ - ١٨٣٩م) وكان الغرض من نشرها أيضًا، بالإضافة إلى أغراض أخرى هو تكوين الرأي العام الداخلي حسب ما تريده الدولة. ولهذا الغرض ونظرًا لعدم وجود الوحدة اللغوية المتداولة في الدولة، صدرت نسخٌ من الجريدة باللغة الرومية والأرمنية والعربية والفارسية، بالإضافة إلى اللغة التركية وإذا صرفنا النظر عن السنوات الأولى من عمر الجريدة، نرى أن النسخ التركية والفرنسية فقط هي التي استمرت في الصدور، وإذا لخصنا نقول إنه في الدولة العثمانية كانت هناك جريدة تركيةٌ واحدةٌ عندما بدأ عصر جريدة تقويم الوقائع، وهذه الجريدة الرسمية كانت تصدر في ظل شروط خاصة، وتُدار وفق قواعد خاصة، ولذلك لم يكن هناك قانونٌ خاصٌ لا لجريدة تقويم الوقائع، ولا لجرائد تصدر باللغات غير اللغة التركية في اسطنبول العاصمة (في ذاك الوقت) ومدينة أزمير.

ونحن نحاول في هذا البحث بدءًا من هذه النقطة رصد سياسة الباب العالي وحكوماته المختلفة تجاه صحافة التنظيمات منذ النشأة وحتى عام ١٨٧٦م الذي يُعْتَبر نهاية عهد التنظيمات، كذلك نحاول إلقاء نظرة عامة على الصحافة التركية، لأن تقييم الجرائد والصحف، كلٌ على حدة، لا يسعها هذا البحث. وقد انتهجنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

وفيما نعلم فالمكتبة العربية تكاد تخلو من أية دراسات عن صحافة التنظيمات وموقف الباب العالي منها. ومن هنا رأينا أنه ربما تكون لهذه الدراسة بعض الأهمية، خاصة وأن الصحافة في عهد التنظيمات كانت مرآةً انعكست عليها أهداف التنظيمات، كذلك لعبت دورًا محوريًا في إبراز وإحياء الإنتاج الأدبي والفكري لذلك العصر.

ومن أهم المراجع التي أعانتنا على إتمام هذا البحث الكتب التالية :

1- Hasan Refik Ertuğ, Basın ve yayın Hareketlerinin Tarihi, İstanbul, 1997.
2- Enver Behnan Şapolyo, Türk Gazeteciliğinin Tarihi ve her yönü ile basın, Ankara 1981.
3- Nuri Inuğur: Basın yayın Tarihi, İstanbul 1982.
4- Server İskit, Hususi Türkçe Gazetemiz, Ankara 1987.
5- Selim Nüzhet, Türk Gazeteciliği, İstanbul 1991.

وقد انقسم البحث إلى قسمين رئيسيين، القسم الأول عنوانه "جرائد وصحف عصر التنظيمات" وموقف الباب العالي تجاهها. والثاني عنوانه "قواعد النشر والقوانين الخاصة بالصحافة ومؤسساتها في عهد التنظيمات". واختُتِمَ البحث بالخلاصة ثم بقائمة المصادرِ والمراجع.

أولاً : جرائد وصحف عهد التنظيمات وموقف الباب العالي تجاهها :

يُعتبرُ عهد التنظيمات أهم فترة من فترات تاريخ الصحافة التركية، وبالتالي فهي تستحق الوقوف عليها باهتمام، لأن هذه الفترة هي البداية الحقيقية للصحافة التركية، وشهد هذا العهد من بدايته صدور الصحف والمجلات مختلفة الأنواع، والصحافة الصادرة في العاصمة بدأت في هذا العهد في الانتشار في ربوع البلاد من خلال أنظمة المحافظات.

إن حركة العثمانيين الجدد خارج حدود الدولة، وعهد التنظيمات، عهد نمت فيه الصحافة الأجنبية نمواً كبيراً، مثل الصحف الفرنسية، وظهرت ضرورة وضع قوانين الصحافة، مع ارتفاع عدد الصحف الصادرة، والظروف المحيطة بالدولة، واقتضت نتائج الحياة العملية للصحافة وضع بعض التدابير، ونحن فيما بعد سنقوم بتقييم أهم الجرائد التركية الصادرة في تركيا في ذلك الوقت، تاركين وراءنا الصحف والمجلات التي صدرت في تركيا باللغات المختلفة.

١- موقف الدولة العثمانية تجاه جرائد العاصمة :

إن الصحافة في الدولة العثمانية سواء كانت باللغة التركية أو باللغات الأجنبية بدأت ونمت أولاً في العاصمة اسطنبول، ولذلك عندما نتحدث عن الصحافة في الدولة العثمانية نتذكر المنشورات المستمرة في اسطنبول.

ذكرنا أنه وجدت صحيفة تركية واحدة هي تقويم الوقائع [١] عند إعلان التنظيمات، ونقول أن هذه الصحيفة استمرت وإن كانت بصورة غير منتظمة حتى نهاية الدولة العثمانية، عدا فترتين توقفت فيهما. وصدرت جريدة تقويم الوقائع في السنوات الأولى بصورة منتظمة [٢] وقامت بدور عهد به إليها، وذلك باهتمام السلطان محمود الثاني (١٨٠٨ – ١٨٣٩م)، إلا أننا عندما وصلنا إلى عهد التنظيمات ظهرت في الجريدة عيوب عديدة، ولم تعد الجريدة تصدر بصورة منتظمة حتى النسخة التركية [٣]، ومع إعلان التنظيمات أُعيدت الجريدة من جديد، وزادت الكوادر العاملة بها، وأُضيفت إليها أعمال أخرى، واستأنفت الجريدة صدورها باللغة التركية [٤]. وهذا هو جزء من أسباب توجه رجال الدولة في الدولة العثمانية إلى إصدار جرائد رسمية محلية تابعة للمحافظات، تنطق باللغات المحلية المنتشرة بالإضافة إلى اللغة التركية المستهدفة للرأي العام الداخلي، وفي نفس الوقت حاول رجال الدولة تقديم الدعم المادي لبعض الصحافة المحلية والأجنبية، بهدف نشر الأخبار وفق سياساتهم في هذه الصحافة.

بعد إعلان التنظيمات فإن أول جريدة نشرت هي جريدة "الحوادث" وهي ثاني جريدة تصدر باللغة التركية، وهذه الجريدة أصدرها مواطن إنجليزي يدعى "ويليام تشرتشل" في أول جمادي الآخرة لعام ١٢٥٦ هجري الموافق ٣١ يوليو ١٨٤٠ ميلادي، ويمكننا التحدث بالتفصيل عن هذه الجريدة وناشرها، وقبل كل شيء يمكن الوقوف عند هذ التطورات التي اكتسبت أبعاداً لا يمكن التنبؤ، بها والتي بدأت بجرح تشرتشل لطفل تركي يرعى خروفه في مساحة تسمحُ بالتنزه عليها في حي "قاضي كوي" (من أحياء اسطنبول حاليًا) وهو يقوم بأعمال الصيد بصورة غير قانونية [٥]، إلا أن هذا الموضوع ليس له علاقة بصدور جريدة الحوادث، وفعلاً ثبت في الأبحاث المتأخرة أنه ليست هناك علاقة بين صدور موافقة إصدار الجريدة وحادث تشرتشل الواقع في ١٨٣٦م. وثبت في هذه الأبحاث أن تشرتشل قد طلب إصدار جريدة في عام ١٨٤٠م. وشرح فيه لزوم الإبلاغ عن الأعمال الخيرية المُنجَزة والمستهدف إنجازها في ذلك العهد بعد أن قال: "إنه من الأمور الطبيعية أن يكون المرءُ عدواً لما يجهله"، وكما هو معلومٌ فإن شبه هذه الأقوال وردت في مقدمة جريدة "تقويم الوقائع" التي تشرح سبب صدور الجريدة [٦] قائلةً أن الدولة بدأت تحاول تحقيق نشر الأخبار بسرعة، وتحت سيطرتها، وذلك اعتباراً من ١٨٢٦م الذي بدأت فيه تهتم بإعادة تنظيم هيكل الدولة وبصدور جريدة "تقويم

الوقائع " أولاً باللغة التركية، ثم باللغات الأخرى الحية في الدولة، وباللغة الفرنسية، لا يعكس إلا تطبيق هذه النظرية. ورغم ذلك فإن جريدة تقويم الوقائع والنسخ الأخرى منها باللغات الأخرى لم تتمكن من تلبية تلك الرغبة، وفي نفس الوقت زادت حاجة رجال الدولة وبالذات قادة التنظيمات إلى جرائد ومجلات تنقل آراءهم والإصلاحات التي يقومون بها إلى الرأي العام الداخلي والخارجي، وفي هذا لاوقت جاء طلب ويليام تشرتشل في محله، وكان يريد إصدار جريدتين إحداهما في اسطنبول العاصمة "، تصدر مرةً كل عشرة أيام بلا انقطاع، وتنطق بلغة تركية عارية من الكلمات الدخيلة عن اللغة العربية والفارسية. والثانية " تصدر باللغة الإنجليزية في مدينة أزمير مرةً كل عشرة أيام، وتكون وسيلةً لدحض ورفض نشرات الدول الأعداء، ونشرات المعارضة لمصالح الدولة العليا، وزيادة جذب محبة دولة إنجلترا إلى الدولة العثمانية، ودعوة وجلب تقبّل الرعايا الإنجليز في الدولة العثمانية " [٧]. وبذلك تمتلك الدولة العثمانية جهازين للنشر أحدهما موجهً للرأي العام الداخلي، والثاني موجهً إلى الرأي العام الخارجي، وإذا تصورنا أن الجريدة التي تصدر في أزمير باللغة الإنجليزية، وأن الدولة العثمانية كانت تحاول أن تحافظ على علاقات جيدة مع جرائد أزمير الصادرة من قبل، والمستمرة في ذلك الوقت، نفهم بسهولة أهميةَ وجود هذه الجريدة الإنجليزية بجانبها.

عُرِض طلب تشرتشل أولاً على مجلس الشورى، ثم رُفع إلى السلطان عبد المجيد (١٩٢٢ – ١٩٢٣م) عام ١٨٤٠م ووافق على النشر. وكانت هذه الجريدة جريدة غير رسمية، بجانب جريدة تقويم الوقائع الرسمية، وكان يُنتظرُ من الجريدة التي تصدر في أزمير فوائد كبيرة. كذلك كان من المفروض أن تُعرَض النسخة التركية قبل النشر على وزير إدارة دار الوقائع. وكانت جميع مصاريف الجريدة يتحملها تشرتشل، وتُقَدم له رغم ذلك مساعدة مالية شهرية قدرها ٥٠٠٠ قرش من خزانة الدولة، وذلك لمدة ثلاث سنوات. هذا الدعم للجريدة ليس بكثير بالمقارنة لما كان منتظراً من الجريدة لأن الدولة كانت تقدم قرش لواحدة من جريدتين كانت تصدر في أزمير باللغة الفرنسية وتقدم للأخرى ٢٥٠٠ قرش وكانت هناك حاجة إلى الخبرة الأجنبية وذلك نظراً لعدم وجود خبرة كافية في هذا المجال [٨].

ولا نعلم شيئًا عن أن تشرتشل أصدر جريدة إنجليزية في أزمير، وأما جريدة الحوادث التركية فإنها بدأت وصدرت في ٣١ يوليو ١٨٤٠م، وهي ثاني جريدة تركية تصدر داخل حدود الجمهورية التركية (٩).

اعتبر مؤرخو الصحافة جريدة الحوادث أنها من البداية جريدة شبه رسمية (١٠). والسبب الأساسي في هذا الاعتبار هو دعم الدولة المادي للجريدة، وهناك مستندات عديدة متعلقة بدعم الدولة من خزانتها لجريدة الحوادث، وجزء من هذه المستندات نتناوله فيما بعد، إلا أن محاولة اعتبار شبه الرسمية استنادًا إلى مجرد الدعم من الدولة تُعدُ أمرًا ناقصًا، بل خاطئًا، وحسب قناعتي فإنه من المفيد وضع هذا الاعتبار بعد رؤية علاقة الدولة بهذه بالجريدة، ولا شك أننا أثناء تقييم مدى اعتبار شبه الرسمية، لابد من مقارنتها بموقف الجرائد الأخرى، ولابد هنا من التأكيد على عنصر الزمان، وبعبارة أخرى لابد من متابعة تطور العلاقات بين الدولة والجرائد مع مرور الزمان وموقف جريدة الحوادث من هذا التطور.

عند الموافقة على صدور القرار لنشر جريدة الحوادث أُفيد أن الدولة ستقدم لها لمدة ثلاث سنوات دعمًا ماديًا قدره ٥٠٠٠ قرش، واستلم ناشر الجريدة تشرتشل طوال هذه المدة هذا المبلغ بصورة منتظمة (١١) وطبعًا عندما انتهت المدة انقطع عنه الدعم، ونعرف من مستندات خاصة بهذا الموضوع أن ناشر الجريدة كان يدفع شهريًا ٧٠٠٠ قرش لعزت بك محرر الجريدة، ولا نعلم متى بدأ الناشر في دفع فارق قدره ٢٠٠٠ قرش للمحرر، وعندما انقطع الدعم عن الناشر تُشطب كانت الجريدة مستمرة في النشر (مايو ١٨٤٨م) (١٢).

لم تلق الجريدة إقبالاً كبيرًا في مستهل الصدور من قبَل القراء، وكان عدد قرائها قليلاً جدًا نظرًا لعدم قيام الدولة بتشجيع الاشتراك في الجَريدة، ووزّعت الجريدة مجانًا لمدة ثلاث سنوات، رغم ذلك لم تصل إلى المستوى المطلوب من التوزيع، وعندما انقطع عنها الدعم في عام ١٨٤٣م كان عدد قرائها ١٥٠ قارئًا، ولذلك أبلغ تشرتشل وزارة الخارجية عدم قدرته على الاستمرار في نشر الجريدة بمجهوداته الذاتية (١٣)، حيث أنهت الجريدة نشرها إلا أن تشرتشل لم يترك الموضوع على هذه الحالة، بل حاول محاولات عديدة الحصول على استمرارية الدعم حيث قنع أن يكون الدعم الشهري ٢٦٠٠ قرش، وأن يعطى له مكان مناسب لعمله في مقر تقويم خانة، وفي الحقيقة فإن سفير إنجلترا

"جانينج" توسط في الحصول على ذلك المبلغ والمكان، إلا أن الدولة العثمانية لم ترضخ لهذه الضغوط ولم تقبل مسألة إعطاء المرتب، وفي النهاية وصل الموضوع إلى مجلس الشورى حيث رأى المجلس أنه من المناسب سداد قيمة الجزية من قبل الجهات التي كانت توزع الجريدة مجانًا، وتقديم الدعم لزيادة الاشتراك في الجريدة، وذلك نظراً لأن الجريدة ليست خالية من الفائدة (١٤). (وفي ٣٠ تموز ١٨٤٣) وبعد مضي سنة من الدعم الجديد لم تصل نسبة المشتركين في الجريدة إلى ٣٠٠ مشترك، وهذا العدد أيضًا لم يُقنع تشرتشل وعاد إلى إيقاف الجريدة، وتقدم إلى الحكومة مرة أخرى (١٥) وذلك في يوليو ١٨٤٤م، وفي هذه المرة عرض تشرتشل على الحكومة عرضين، والعرضان هما: إما أن الحكومة تتولى إدارة الجريدة تمامًا، وأما أن تزيد عدد المشتركين فيها إلى ٨٠٠ مشترك، ورفض الباب العالي كلا العرضين الاثنين (١٦). وفي نفس الوقت انتهى الرأي إلى عدم صحة إغلاق الجريدة وأثناء الاتصالات مع تشرتشل ظهر قبوله ٢٥٠٠ قرش شهريًا، وتقرر من قبل مستشار الباب العالي عدم ضرورة وجود الموظفين المكلفين بإعداد الجرائد المقدمة إلى الباب العالي الذين يتقاضون مرتبات قدرها ١٨٠٠ قرش، وانتهى الأمر إلى كفاية إعطاء تشرتشل قدراً كافيًا من مبلغ ١٨٠٠ قرش، إلا أنه في ديسمبر ١٨٤٤م تمت زيادة هذا المبلغ إلى ٢٥٠٠ قرش، واستمر لسنوات عديدة (١٧).

لا شك أن علاقة جريدة الحوادث بالدولة لم تكن منحصرةً بإعطاء أو انقطاع الدعم المادي، حيث أننا رأينا أن التصريح الصادر إلى الجريدة كان مشروطًا بأن يعرض تشرتشل مواد الجريدة قبل الطبع، على وزير تقويم الوقائع، وهذا الوضع يعتبر رقابة قبل النشر، بالإضافة إلى منع نشر أمور لا تتوافق مع سياسة الدول على الأقل، وتنقل آراء الدولة دون تمحيص، وفي الحقيقة فالفارق بين تقويم الوقائع وجريدة الحوادث هو أن تقويم الوقائع كانت تعرض على الباب العالي حتى عام ١٢٧٨ هجرية، ١٨٦٢م، أما جريدة الحوادث، فإنها كانت تعرض على وزير تقويم الوقائع (١٨).

وبالمناسبة نضرب هنا بعضًا من أمثلة ترينا أن الدولة كانت تهتم يقينًا بجريدة الحوادث:

في التعليمات الصادرة من الباب العالي مباشرة بتاريخ ١٢ شعبان ١٢٥٧هـ سبتمبر ١٨٤١م "ورد تحذير" إلى تحرير غليون (سفينة حربية) ذات ثلاث عنابر تدعى سليمية بدلاً من بارجة (سفينة حربية) تدعى شرف ريز، أن النازل إلى البحر من الحوض وفي

النسخة السابقة للجريدة كُتب السيف الذي أهداه المشير مصطفى رشيد باشا حاكم جزيرة، جيريت على أنه وسام، ويجب نشر مثل هذه الأخبار بصورة صحيحة ومن أجل ذلك يجب توجيه تنبيه ونقد إلى تشرتشل والذين يمدونه بالأخبار في المؤسسات الرسمية في الدولة [١٩].

وفي النقد الصادر من رئاسة الوزراء بتاريخ ٦ شوال ١٢٥٧ هجرية الموافق ٢١ نوفمبر ١٨٤١م ورد فيه " أنه في البند الرابع من العدد الأخير من الجريدة قيل إن إقامة نافذ أفندي في منزل سهون بدلاً من منزله في الساحل لا ضرر فيه، وذلك نظرًا لعدم كونها جريدة ليست في مرتبة جريدة تقويم الوقائع، ورغم ذلك فإن التعليمات الصادرة بشأنها قالت مع ذلك، فإنه لابد من الاهتمام والدقة في تحرير مثل هذه الموضوعات [٢٠].

ونفهم من الوثيقة المنشورة بتاريخ ٨ رجب ١٢٧٥ هجرية الموافق ١١ يناير ١٨٥٩م، وبها عرض مسودة الجريدة على وزير المعارف قبل الطباعة، أنها وثيقةٌ لافتةٌ للنظر لبيانها بعد مضى ١٨ عامًا من النشر، بأن الرقابة مستمرةٌ منذ اليوم الأول من النشر، وأن هذه الرقابة ليست مجرد رقابة عابرة بل رقابة محكمة، ويتضح ذلك من عبارة " يجب عدم طبع أخبار متعلقة بسياسات أو أحوال الدول الأجنبية المسالمة للدولة إلا بعد عرضها على وزارة الخارجية، لأن في الأخبار المتعلقة بالأمور الخارجية ترد أحيانًا مقولات مؤثرة بعيدة عن أصول الموضوعات " [٢١].

أما الوثيقة الأخيرة بشأن العلاقات بين جريدة الحوادث والدولة التي نريد أن نستشهد بها هنا، هي الخاصة بتعيين المحرر للجريدة، وقد عمل عزت بك في الجريدة محرراً لسنوات عديدة، وهو من رجال الديوان السلطاني، وحل محله "علي" أفندي من كتبة الديوان السلطاني، وذلك نظرًا لغيابه عن الحضور إلى الجريدة في غرة ذي الحجة ١٢٦٠ هجرية الموافق ١٢ ديسمبر ١٨٤٤م.

الآن سنحاول تقييم المستندات والوثائق التي أوردناها أعلاه، ونحاول توضيح العلاقة بين الدولة والجريدة ومؤرخي الصحافة الذين يقولون أن تشرتشل تلقى الدعم المادي من الدولة منذ البداية لإصدار هذه الجريدة، وانه أصدر الجريدة وفق إرادة وجهات نظر الدولة، ومن أجل ذلك يدعون أن الجريدة شبه رسمية. لا شك في أن الجريدة بصرف النظر عن بعض الفترات، تلقت دعمًا من خزانة الدولة لأن العديد من المستندات يُؤيد ذلك، ولكن هل تلقى الدعم يكفي لإطلاق صفة شبه الرسمية على الجريدة؟ بالطبع لا،

ونحـن نـصرف النظـر عن كيفية حدوث مثل هذا الموضوع في الغرب، وإذا راجعنا ماهية هـذا الموضـوع بالنسبة للدولة العثمانية، سنرى أن المهم في الدولة هو توجيه إعلام الرأي العـام الداخلي والخارجي في اتجاه وجهة نظرها، وتمكين إيراد الأخبار حسب ما تريدها، ولتحقيق هذا الغرض أصدرت الدولة جريدة تقويم الوقائع باللغة التركية، وهذا لم يؤد الغرض المطلوب، وشرعت في إصدار نسخ باللغات الأخرى [٢٢]، وأولها تقويم الوقائع باللغـة الفرنـسية، وبهـذا أيضًا لم تتمكن الدولة من النجاح، حيث اعتبرت هذه الجرائد غـير محايـدة لكـونه جـرائد حكومـية، ولـذلك بقـي علـى الدولة أن تصدر جرائد تحت سـيطرتها تمامًـا في الحقـيقة. غـلا أنهـا ظاهـريًا جرائد خاصة وذلك لتوجيه الرأي العام الداخلـي والخارجي، حيث حاول رجال الدولة في نفس الاتجاه في عهد التنظيمات [٢٣].
علـى سـبيل المثال أيدت الدولة إصدار إدارة جريدة الحوادث باللغات العربية والأرمنية، حـيث أنه عندما أذنت الدولة لآغاه أفندي بإصدار جريدة ترجمان، أحوال ولأحمد فارس الشدياق الذي كان يُنتظر منه في المستقبل خدمات هامة لإصدار جريدة الجواب، وأيدت الدولـة صـدور هذه الجريدة بطرق عديدة، حيث أرادت من خلالها الوصول إلى الرعايا العـربية [٢٤]. وأصـدرت جريدةً تُدار في الحقيقة من قِبلها هي، وظاهريًا من قبل مواطن أجـنبي، وذلك لتحل محل جريدة Le Moniteur Ottoman (المرشد العثماني) وحققت الدولـة العثمانية هذا الغرض خارج حدود الدولة، حيث وردت العبارة التالية في المستند بـتاريخ ٢ ذي القعـدة ١٢٧٥ هجرية الموافق ٣ يوليو ١٨٥٩م: "يجب تعيين مدير ظاهر وموظـف باطن على جريدة القسطنطينية جريدة Journal de Constantinople (جريدة القـسطنطينية) علـى أن تكـون مـصاريفها علـى الدولة العثمانية، وأن يكون ذلك المدير الـسيد بارانـيون Mosyo Baranyon الماهـر في فن إصدار الجرائد، والذي يُبدي صداقته للدولـة العثمانية، وقد أصدر جريدةً تُدعى Levant "الشرق" في بلجيكا منذ فترة" [٢٥]، ونعـرف مـن خلال عقد تعيين ذلك الرجل أن الجريدة كانت تصدر في ذلك التاريخ، وهذا التعيين جاء بعد سبع سنوات من الصدور [٢٦].

عـند الـتفكير في إصـدار جـريدة الحوادث قُدمت لها التسهيلات والدعم المادي على اعتـبار أن الرعايا المحليين ليست لديهم خبرةُ كافَيةُ في مجال إصدار الجرائد، أو من خلال الـرقابة علـى مـسودة الجـريدة قـبل النشر، حاولت الدولة توجيه النشر حسب إرادتها، وذلـك قـبل صـدور قانون ولوائح النشر عام ١٨٦٤م. وهذا الموقف ليس خاصًا بجريدة

الحـوادث، وليـست هـذه الجـريدة هـي الجـريدة الوحـيدة والأولى التي تتلقى الدعم من الدولـة، فهناك العديد من الوثائق تدل على ذلك، إلا أن جريدة الحوادث تنفرد عن بقية الجـرائد بأنهـا الجـريدة الوحيدة باللغة التركية، بصرف النظر عن جريدة تقويم الوقائع، وهـذا الوضـع لجـريدة الحـوادث قـد رفعـه إلى مكانة مغايرة عن كونها جريدة في الدول الغـربية مـثل فرنـسا وإنجلـترا وإيطالـيا وألمانيا، وفي الحقيقة كانت هناك جرائد تصدر في أزمـير باللغـات الغـربية تتلقـى الدعم المادي من الدولة، إلا أن أحداً لم يفكر في إطلاق مفهوم "شبه رسمي" على أية جريدة غير هذه الجريدة.

ونحـن نعـتقد أنه لا يكفي إطلاق مفهوم شبه رسمي على الجريدة بسبب رقابة نسخها قـبل النـشر، وتنبـيه الناشـر مـن حـين لآخـر لنشر بعض الفقرات في الجريدة. ونرى في تـراخيص إصـدار الجـرائد قـبل صـدور قانـون المطـبوعات عـام ١٨٦٤م، أنه كان من الـضروري مراجعة المسودات، ولو لم يكن حتى قبل صدور القانون (٢٧). وهذه الرقابة في ذلك الوقت من قبيل النظام الساري في الأوساط الصحفية.

تنبـيه الناشـر بـسبب نـشرات جريدة الحوادث خاص بتوصيل الأخبار الصحيحة إلى القـارئ، ورأي الدولـة، وهـذا الوضـع لا يخـتص فقـط بجـريدة الحـوادث، بل خاص بضرورات الوضع القائم في ذلك الوقت (٢٨).

ونحـن لا يمكـن أن نتـصور أن الدولة لم تكن تتابع النشرات داخل الدولة، وفي نفس الوقت تتابع النشرات خارج الدولة، بل إن الوثائق الموجودة تدل على أن المجلات المهنية والثقافية أيضًا كانت تُعرض على السلطان، بالإضافة إلى الصحف (٢٩).

والجانـب الـذي لفـت النظـر في العلاقة بين الجريدة والدولة هو الاهتمام حتى بطاقم التحريـر، لكـونها لمـدة طـويلة جـريدةٌ وحيدةٌ تنطق باللغة التركية، بالإضافة إلى تقويم الوقائـع ووسـيطة لإعلانـات حكومية، وفي أيدينا أمثلةٌ عديدةٌ على ذلك، وفعلاً كانت الإعلانات تنزل في تقويم الوقائع وجريدة الحوادث في آن واحد، ومع ذلك فهناك جرائد أخرى تُنشر فها الإعلانات (٣٠).

كمـا مـر علينـا فإن الحكومة قررت إعطاء ترخيص لتشرتشل لإصدار الجريدة ومنح مـرتبات لهـا لمـدة ثلاث سنوات، وعندما انتهت المدة قُطع عنها الدعم، ولم يُقبل طلب مالـك الجريدة بزيادة عدد المشتركين في الجريدة على ٨٠٠ مشترك، ولا إدارة الجريدة من قـبل الدولة، بحجة أنه لا يوجد شيء ملزم للدولة في هذا الشأن وزيادة عدد المشتركين في

الجـريدة يعتـبر إلزامًا للدولة [٣١] . ونحن نعتقد أن جريدة الحوادث في ذلك الوقت كانت من الجرائد التي تدعمها الدولة في الداخل والخارج ، غلا أن الفارق بين هذه الجريدة وبين الجـرائد الأخـرى ، هـو أنهـا باللغـة التركـية ، وبالتالـي معروضة أمام القارئ والباحث التركي ، وبالمقابل فإن الجرائد الأخرى كانت باللغات الأخرى . وفي هذا الشأن لا يسعنا إلا أن نـسلم بمـصداقية مـا ورد في جـريدة الحـوادث . " إلى وقـت قريب كانت توجد في اسـطنبول جـريدتان همـا تقـويم الوقائـع وجريدة الحوادث ، ونظرًا لعدم صدور تقويم الوقائـع مـن حـين لآخـر ، فـإن الدولة كانت تقوم بإعلان بعض المواد المطلوب إعلانها للـرأي العـام في جريدة الحوادث لذلك جرت العادة على إطلاق ما يُعلن في الجريدة على أنـه لـسان الدولة ، واعتُبرت الجريدة جريدة رسمية " [٣٢] . ولابد أن نذكر هنا أنه اعتباراً مـن ١٨٦٠م ، صـدرت جـريدة تـرجمان أحوال وتصوير أفكار ، دون تلقّي أي دعم من الدولة .

تـشبه جـريدة الحـوادث جريدة تقويم الوقائع سواءٌ من ناحية شكلها الخارجي أو من ناحـية محـتواها [٣٣] ، ورغـم ذلـك كانـت جـريدة الحـوادث تـدار بفكـرة تجارية وتقبل الإعلاًنـات بـصورة متـزايدة ، وصارت الجريدة نشيطة أثناء حرب القرم ، إلا أن الجريدة كمـا أُفـيد أكثـر مـن مرة ، لم تكن تحت إدارة تشرتشل ، بل كانت تحت إدارة ابنه الفريد تشرتـشل Alfred Churchill [٣٤] ، حـيث نـشر أن الأخبار الحديثة عن مجرى الحرب في ملحقات مثل روزنامة أو روزنامة جريدة الحوادث دون الانتظار إلى صدور الجريدة ، أدى إلى زيادة مبيعات الجريدة ، وأثبت الحاجة إلى نشر الأخبار أولاً بأول ، وبالإضافة إلى ذلك فـإن جـريدة الحـوادث سـاهمت في تطـور مهـنة الصحافة ونشر اللغة البسيطة في تركيا ، وذلـك بفضل ترجمتها للأخبار . وظلت جريدة الحوادث بلا منافس لمدة ٢٠ عامًا ، إلى أن صـدرت جـريدة تـرجمان أحـوال ، وبعد فترة قصيرة بدأت منافسة شديدة بين الجريدتين تظهر على الساحة .

حـذت جـريدة الحـوادث حـذو جـريدة تقويم الوقائع فأصدرت نسخًا منها باللغات الأخرى غير التركية ، وهذا الشأن الذي اكتشفه مصطفى نهاد بك وحده هام جدًا حسب قناعتـنا ، وبهذه الصورة أصبحت الدولة تمتلك جريدتين جديدتين تعكسان وجهة نظرها بـصورة غير مباشرة ، ولذلك فإن هذا التوجه لقي تأييداً من الباب العالي ، وقررت إدارة جـريدة الحوادث إصدار جريدة تركية بالحروف الأرمنية لخدمة القراء الأرمن . وصدرت

حوالـي عـشرة أعـداد خـلال الأشهر الثالثة الأولى . وكان الذين يقتنونها من ٢٠ إلى ٣٠ قارئـًا ، ورغم ذلك واصلت الجريدة صدورها ، حيث صدر العدد رقم ١٣٨ في ١٣ ربيع الآخـر ١٢٥٩ هجـري الموافـق ١٣ مايو ١٨٤٣م ، وبعد حوالي الشهرين ونصف الشهر صـدر العـدد ١٣٩ في غـرة رجـب الموافـق ٢٨ يوليو ١٨٤٣م ، وتقرر في جمادي الآخرة ١٢٧١ هجـرية الموافـق ينايـر ١٨٥٦م صـدور نسخة مترجمة من الجريدة باللغة العربية ، وقـدمت الدولة تسهيلات لهذه النسخة التي سُميت بـ " مرآة الأحوال " ، حيث صدر في ١٢٧٣هـ / ١٨٥٧م سـبعة وأربعـون عدداً ، والسنة التالية ثمانية وأربعون ، وفي كل من الـسنتين التاليـتين صـدر حوالـي خمـسين عدداً [٣٥] . ولا شك في أن هذه الأنشطة كانت موائمة لسياسة الدولة .

علـى الـرغم مـن أن الـصحافة التركـية وُلـدت ووصـلت إلى مـرحلة معيـنة في عهد التنظـيمات ، إلا أنها لم تصل إلى مرحلة التكامل ، وبالفعل فإن أول جريدة تم إصدارها من قبل شخص تركي واحد هي ترجمان أحوال ، وهذه الجريدة صدرت بعد ٢١ سنة من صدور فرمان السلطان المكتوب في كلخانة ، ونظراً لأهمية هذه الجريدة سنعمل على تتبع تطورات إصدارها من تقديم آغاه أفندي طلبه للترخيص إلى صدور قرار النشر [٣٦] . ذكر آغـاه أفـندي في العريـضة أنـه يـريد إصـدار جـريدة تـركية تـشمل الأحـداث الداخلـية والخارجية ، وتصدر مرة كل عدة أيام . وذكر أيضًا أن هذه الجريدة سوف تراعي مصالح الدولـة والأمـة ، ومـصاريفها يتحملها الناشر ، ودخلها يعود على الناشر ، وحصل هذا الطلـب علـى مـوافقة مجلـس المعـارف ، بعـد أن نوقش فيه أولاً ثم أحيل الطلب مقرونًا بالمـوافقة وخطاب الإحالة إلى المجلس المخصوص [٣٧] . وتقرر نهائيًا صدور الجريدة بعد الحصول على موافقة السلطان ، وبعد موافقة مفادها أنه لابد من : وضوح فوائد ومحاسن الجريدة وأن تكون مصاريفها على الناشر ، ودخلها يعود عليه وأن يلتزم بنظامها ، وذلك بـتاريخ ٧ ذي الحجـة ١٢٧٦ هجـرية الموافـق ٢٦ يوليو ١٨٦٠م . وقد صدرت النسخة الأولى مـن جـريدة تـرجمان أحوال بعد فترة إعداد استغرقت أربعة شهور ، وذلك في ٢١ أكتوبر ١٨٦٠م [٣٨] .

رغـم صـدور جريدة ترجمان أحوال بعد حوالي تسعة وعشرين سنة من صدور تقويم الوقائـع ، إلا أن لهـا مكانـةً خاصـةً في الـتاريخ الـصحفي لتركـيا ، لأن الجريدتين اللتين سـبقتاها إحـداها جـريدة رسمية ، والأخرى جريدة ناشرها أجنبي تدعمها الدولة ، وأما

جـريدة تـرجمان أحوال فهي جريدةٌ مستقلةٌ وهذه الجريدة لم تكن جريدة أخبار فقط، بل كانت بالإضافة إلى ذلك جريدة فكر، وكانت متطورة بالنسبة لفن الصحافة أيضًا (٣٩).

وجـريدة تـصوير أفكار التي بدأت تصدر بعد سنة تقريبًا من ترجمان أحوال، وصلت إلى مـرحلة مـتقدمة، وبالـتحديد فقد صدر أول عدد من جريدة أفكار في الثالث من ذي الحجـة ١٢٧٨ هجـرية الموافـق ٢٧/ ٢٨ يونـيو ١٨٦٢م، وذلـك بعد الترخيص الصادر بتاريخ ٢٤ ذي القعدة ١٢٧٧ هجرية الموافق ٣ يونيو ١٨٢١م (٤٠)، حسب الإجراءات المتـبعة بالنـسبة لجـريدة تـرجمان أحوال، وقد أصدر هذه الجريدة شناسي الذي ساهم في الأعداد الأربعة والعشرين الأولى من جريدة ترجمان أحوال، وأدار الجريدة بعد ذلك نامق كمال ورجائي زاده محمود أكرم (٤١).

في عهد التنظيمات وبعد صدور جريدتي ترجمان أحوال وتصوير أفكار، توالى صدور جـرائد عديدة أخرى في العاصمة اسطنبول في نوعيات مختلفة (٤٢). رغم قصر عمرها في الـصدور، وذلـك خلال الأربع عشر سنة الباقية من عمر عهد التنظيمات، وخاصة بعد عـام ١٨٦٧م، ونحـن نذكـر هنا بعضًا من هذه الجرائد حسب أهميتها: جريدة "ترقى" الـصادرة في ٧ شـعبان ١٢٨٥ هجـرية الموافـق ٢٣ نوفمـبر ١٨٦٨م، ولأول مـرة كانت تـصدر جـريدة خاصـة بالنـساء مـع مجلة فكاهية اسبوعية باسم لطائف الآثار، وتوقفت النسخة الخاصة بالنساء، وصدرت عقب ذلك جريدةٌ باسم كواكب الشرق في ١٨٦٩م، وقـد كانت جريدةٌ مميزةٌ صدر منها العدد الأول في ١٨ ربيع الآخر ١٢٦٨ هجرية الموافق ٢٨ يوليو ١٨٦٩م، ولها ملحقٌ خاصٌ بالأطفال، وتُعتبر هذه الجريدة هي الجريدة الأولى في مجال الأطفال والتربية (٤٣).

أمـا أول جـريدة فكاهـية مـستقلة هـي جـريدة Diyojen "ديجـون(*)" صدرت أولاً بالفرنـسية والـرومية والتركـية، واعتـباراً مـن العدد العشرين بعد المائة بدأت تظهر فيها صـور رسـومات فكاهية (١٢ نوفمبر ١٨٦٠) وتابع ذلك خيال الظل للكاتب Teodor Kassap تـيودور قصاب (١٨ أكتوبر ١٨٧٢م). وفي صفر ١٢٩١ هجرية الموافق مارس

---

* ديجون: هو فيلسوف يوناني شهير عاش في العصور القديمة، وعُرِفَ بأنه كان يطوف في وضح النهار بالطرق والشوارع في مدينة (أثينا) حاملاً مصباحًا، يبحث به عن الإنسان!

لمزيد من التفصيلات انظر: الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٨٥.

١٨٧٤م. صدر أول عدد من جريدة مسرحية وصدرت في ٣ يناير ١٨٢٦م جريدة "تقويم تجارت" بالتركية والفرنسية واهتمت بالموضوعات التجارية [٤٤].

٢- موقف الدولة العثمانية تجاه مجلات العاصمة:

ظهرت في عهد التنظيمات أول جريدة ومجلة تركية، ونود أن نشير هنا عند الحديث عن أهم الجرائد والمجلات إلى نقطة معينة، ألا وهي وقوع مؤرخي الصحافة في الشك في تحديد تعريف المجلة؟ وبالتالي أطلقوا على بعض المجلات مسمى جرائد، وفي نفس الوقت اختلفوا في تحديد أول جريدة تركية، وحسب رأينا فإنه لابد من قَبول "وقائع طبية" على أنها أول مجلة تركية، وذلك نظرًا لاحتوائها على موضوعات طبية فقط، وكونها تصدر شهريًا، ورغم ذلك نُشير غلى أن هذا الاختلاف ناجم عن بداية الصحافة من أسماء هذه النشرات نفسها، وعلى سبيل المثال، فإن "مجموعة فنون" (مجموعة العلوم) بصرف النظر عن كونها الأولى أو الثانية فلا شك في كونها مجلة، ورغم ذلك فإنها تتحدث عن نفسها أحيانًا بأنها جريدة [٤٥]، وكذلك يلفت النظر ما ورد في وثيقة من دار المحفوظات عن مجموعة "نظارت تجارت" التي تقرر نشرها من قبل وزارة التجارة" وجاء فيها إنه تقرر صدور جريدة باسم مجموعة "نظارت تجارت" [٤٦]، معنى ذلك أن الناشر سمي المنشور "مجموعة" أي مجلة وقال أنه يُصدرُ جريدةً.

إن أول مجلة في تركيا هي مجلة "وقائع طبية" "الوقائع الطِبية" وصدر أول عدد منها في غرة جمادي الأولى ١٢٦٥ الموافق يوم الاثنين ٢٦ مارس ١٨٤٩م، وهذه المجلة مجلة رسمية أصدرتها كلية الطب، وكانت مسودة المجلة تُعرَضُ أولاً على رئيس الوزراء من قبل عميد كلية الطب أو وزير الصحة، ورئيس الوزراء بدوره يرفع المسودة إلى الباب اَلعالي [٤٧]، وذلك قبل النشر وهذه المعاملة تشبه معاملة "تقويم الوقائع".

وكانت مجلة الوقائع الطبية كما يشير إليه اسمها مجلة تعتني بالأمور الطبية [٤٨]. حيث عرض وزير الصحة على رئيس الوزراء في طلب تقدم به إليه، تنوير الشعب بالتطورات الطبية من خلال نشرات مستمرة تُصدرها كلية الطب، وأضاف الوزير أنه كان للمجلة حوالي ثلاثمائة قارئ، وأن المجلة لا تتطرق إلى الموضوعات السياسية، وصدرت الإرادة العليا عقب موافقة مجلس الوزراء بعد المناقشة [٤٩].

طُبعت مجلة الوقائع الطبية لمدة ٢٣ شهرًا في مطابع كلية الطب طبعةً حجريةً، مع خط تعليقيٍ جميلٍ، ولا يعرف كم عددٌ صدر خلال هذه الفترة. وادعى الكاتب نعمتً

طاشـقران أنـه كان يلزم صدور ٣٤ عدداً خلال ٣٤ شهراً، ولكن هذا الادعاء ربما جانبه الخطأ، حيث أنه كان يستند في ادعائه غلى تاريخ عرض المسودة الأخيرة على الموافقة بعد العدد الخامس عشر، وهذا التاريخ هو ٣ صفر ١٢٦٨ هجرية الموافق ٢٨ نوفمبر ١٨٥١م إلا أن العدد الأخير هو الخامس عشرة الذي طُبع في ٢٥ ذي الحجة ١٢٦٦ هجرية الموافق ١ نوفمـبر ١٨٥٠م، ومعنـى ذلك أنه تم طبع خمسة عشر عدداً خلال عشرين شهراً، وفي الحقـيقة أنـه عـندما نتصفح المجموعات المتوفرة لدينا نرى أن المجلة لم تصدر أول مرة في صـفر ١٢٦٦ هجـرية في شهور ربيع الآخر ورجب وشعبان وذي القعدة من سنة ١٢٦٦ الهجرية.

إن الحـديث عـن كمية الأعداد التي طُبِعَتْ بعد العدد الخامس عشر لا يعدو أن يكون تخميـنًا، ورغـم ذلـك نفهـم من عرض مِسودة المجلة، على الموافقة أنه كانت هناك على الأقـل أربعـة أعـداد تالية قد طُبِعَتْ (٥٠). ومجلة الوقائع الطبية لا شك أنها طُبِعَتْ باللغة الفرنـسية بالإضافة غلى اللغة التَركية، لأن العدد الثاني الذي صدر في غرة جمَادي الآخر ١٢٦٥ هجـرية الموافـق ٢٤ أبـريل ١٨٤٩م يعطيـنا بـيانات عن المجلة، وكذلك النسخ المسودة المعروضة على الموافقة كُتبت عليها عبارة "مسودة تركية فرنسية".

وهـناك تـساؤل هـام ألا وهـو لمـاذا تعرض مجلة علمية على الباب العالي لاستصدار مـوافقة لنشر مثل هذه المجلة، وما هي الرقابة التي تجري عليها؟ وحسب قناعتنا فإن هذه بالـرقابة مـا هي إلا رقابةٌ شكليةٌ، نظرًا لأنها مجلةٌ رسميةٌ، لأن شكوك الدولة واقعة على النـشرات المغايـرة لـسياستها، وبالتالي فإن مجلة الوقائع الطبية صرحت في طلب الموافقة أنهـا لا تتطرق إلى الموضوعات السياسية، ورغم ذلك ورد تصحيح في موضع في كل من العددين من الأعداد الأربعة عشر عدداً (٥١).

أما المجلة الثانية في عهد التنظيمات فهي مجلة "مجموعهء فنون" أي "مجموعة العلوم" التي أصدرتها الجمعية العثمانية. وتُعتَبَرُ هذه المجلة مجلةٌ علميةٌ ممتازةٌ، وصدر منها العدد الأول في ١ محـرم ١٢٧٩ هجرية الموافق ٢٩ يوليو ١٨٦٢م (٥٢)، وكانت تصدر شهريةً، واسـتمرت بـلا انقطـاع لمـدة ٢٣ شـهراً. ثـم توقف نشرها لمدة سنة ونصف سنة وذلك لأسـباب ماديـة، وعقـب هـذه الـضائقة الماديـة تلقت الجمعية ٥٠٠٠٠ قرشًا معونة من الدولـة، واسـتأنفت النـشر مـرة أخـرى اعتـباراً مـن محـرم ١٢٨٣ هجـرية الموافق مايو ١٨٦٦م (٥٣) وآخـر عـدد مـن المجلـة يحمـل رقم العدد سبعة وأربعون، وذلك في صفر ١٢٨٤ هجرية الموافق يونيو ١٨٦٧م.

ومجلـة "مجمـوعة العلوم" مجلة كانت تتلقى الدعم من الدولة، حيث شجعت الدولة أنشطتها، وخصصت لها مكانًا مناسبًا وخفضت أجرة توزيعها، وحسب تقييم الدكتور أكمـل الـدين إحـسان أوغلـي للمجلـة" [54]، فـإن المجلـة مليـئةٌ بالمقالات المترجمة من المجلات والكتب المشهورة، دون قيد أو اتباع أي برنامج، أو دون رعاية الثقافة التركية، أو احتـياجات الشعب التركي الاجتماعية، وذلك خلالً متابعة ٣٩ مقال من ٢٧٥ مقال في ٤٧ عدد من المجلة [55].

ومجلـة ً"مجمـوعة العلـوم" تعكـس لـنا فـترةً معينةً وذلك حين تُقَيّمُ من وجهة تاريخ الـصحافة التركـية، لأن مجلـة الوقائـع الطبـية الـتي رأيناها قبل ذلك كانت بمثابة منشور صـغير عـبارة عـن ٤ صـفحات فقـط (العـدد الثاني فقط كان ٦ صفحات و٥ منها فقط مليـئة)، أمـا مجلـة "مجمـوعة العلوم" كانت عبارة عن ٤٠ صفحة، وبالإضافة إلى ذلك فإنهـا واصـلت صـدورها حتـى وصـلت إلى العدد السابع والأربعين، وبمجرد صدروها لقـيت اهـتمامًا مـن الـشعب، حـيث صـدرت بعـد ذلـك مجـلات تتـناول موضوعات متشابهة [56].

بعـد هـذه المجـلات الأولى صـدرت كـل سنة مجلة أو مجلتان أو ثلاث مجلات جديدة وأصبح عام ١٢٩٠هـ/ ١٨٧٣م يمثل طفرةً بالنسبة للمجلات حيث وصل عدد المجلات الجديدة التي صدرت في هذه العام إلى ١٥ مجلة، وما عدا ذلك كان عدد المجلات الصادرة في عهد التنظيمات مجلتين أو ثلاث مجلات.

٣- موقف الدولة العثمانية من الصحافة خارج العصمة وجرائد المحافظات:

صـدرت النـشرات المـستمرة في عهـد التنظـيمات أول مـا صدرت في العاصمة، وفي الـسنوات العشر الأخيرة، من عهد التنظيمات وبالتزامن مع تنظيمات المحافظات نشأت الـصحافة في المحافظات، ولا شك في أن هذا التطور يعتبر نقطة تحولٍ هامٍ في نشأة وتقدم الصحافة الإقليمية وصحافة الأناضول في تركيا الحالية.

فُـتحت في عهد التنظيمات مدارس عديدة، وفي مستويات مختلفة لنشر التربية العلمية في ربـوع الـبلاد، وفي نفـس الـوقت كانـت هـناك تطلعـاتٌ ٍهامةٌ مًن الصحافة للارتقاء بمـستوى التعلـيم في الـبلاد. والجانـبُ التربويُ كان مؤكدًا عليه حتى في تقويم الوقائع. ولـذلك بـادر الأفـراد بإنـشاء مطابـع في الأمـاكن المخـتلفة، وهـذه المطابـع كانت تلبي احتياجات الناس من الورق والأدوات المكتبية، وفي نفس الوقت تطبع فيها الكتب.

صـدر قانون المحافظات في عام ١٨١٤م، وقد أثر في صدوره ادعاءات الدول الغربية بـأن رعايـا الإمـبراطورية المسيحية يعيشون في ظروف سيئة، وأول ما نُفذَ التنظيم الجديد نُفـذَ في محافظـة "طـونا"، وذلـك بـأن عُـينَ مدحت باشا محافظًا على محافظة "طونا". وعَقـب الـنجاح في هـذه المحافظـة عممـتَ الدولة تنفيذ القانون الجديد على المحافظات الأخـرى وذلـك في ١٨٦٧م. وفي عـام ١٨٧١م تطـور القانـون وشمل التنفيذ محافظات أكثر، وهذا التنفيذ كان له فضلٌ كبيرٌ في نشأة الصحافة الإقليمية في الدولة العثمانية، لأن قانـون المحافظـات كـان يهدف إلى حل مشاكل المواطنين في محلها، والتقليل إلى حد كبير مـن المركـزية في الإدارة. وبالتالي كانت الإدارة المركزية غير مقيدة نسبيًا ولا تنتقل غليها غلا المشاكل العويصة، وهكذا نشأت مطابع وجرائد محلية في المحافظات.

إن عـدم طـباعة تقويم الوقائع بصورة منتظمة، وعدم توزيع الأعداد المطبوعة بصورة كافـية، وعـدم صـدور جـرائد بلغـات غير اللغة التركية اعتباراً من السنوات الأولى من التنظـيمات، حـرم الحكـومة مـن وسـيلة اتصال فعالة في ذلك الوقت، مثل الجرائد التي تـصدر للـرعايا الـذين يـتحدثون لغـات مـتعددةً في الدولة المترامية الأطراف، وفي نفس الـوقت نـشطت الـصحافة الأجنبـية بـصًورة مكـثفة في الأمـاكن التي تعيش فيها الأقلية التركـية، وهـذه الظـروف أدت إلى ظهـور مًطابـع المًحافظات، ونشر الجرائد ذات اللغة الأجنبـية الـتي يـتحدث بها أهالي تلك المحافظات، بالإضافة غلى اللغة التركية. وبعد ذلـك صـدرت جـرائد المحافظـات الـرسمية، وكـان من مهام هذه الجرائد نشر الأخبار الداخلية والخارجية، التي يُعنى بها عامة الناس، والأحداث المحلية بداخل المحافظة، بما فيها تعيين ونقل وعزل الموظفين ونقل توجهاتً الدولة (٥٧).

إن أول جـريدة محلية على مستوى المحافظات هي الجريدة التي أصدرها مدحت باشا في محافظـة "طونا"، حيث نُشرَ العدد الأول منها في ٣ مارس ١٨٦٥م، وكانت باللغتين التركـية والـبلغارية، ويديـرهاَ مديـر بـريد المحافظـة، وكـان مدحت باشا يهتم بصدور الجـريدة بـصفة منـتظمة، بالإضـافة إلى الأخبار الداخلية والخارجية بإصلاحات مدحت باشـا في صـورة دعايـة، وتتـصدى للحمـلات الهدامـة الـصادرة من الصحافة الروسية والبلغارية (٥٨).

لـن نتطـرق هـنا إلى تفاصـيل صـحافة المحافظات الرسمية في العهد العثماني، حيث أُهملَـتْ دراسـتها كـثيراً في تـاريخ الصحافة التركية (٥٩)، إلا أننا نذكر هنا أنها بدأت في

محافظـة "طونا" ثم تبعتها جرائد محافظات أخرى، ومنها ما صدر في الفترة التي ندرسها هنا، وهي جرائد المحافظات في أنقرة وآيدين في مدينة أزمير وبوسنة وديار بكر وأرضروم وبورصـة وقـسطامونو وقونـيا وبيريـزرن وسـلانيك وسـيحان "آطـنة) سـوريا (الشام) طرابلس (ليبيا) وطرابزون [٦٠].

قـدَمت مطابـع المحافظـات مـن خـلال الجـرائد التي تُطْبَعُ فيها إسهامات واضحة في انتـشار الـصحافة، والارتقـاء بالحـياة الثقافـية في الـبلاد، حـيث أدت هـذه الجـرائد في المحافظـات الـتي صـدرت فيها مهام المدارس، والبعض منها واصلت صدورها حتى في العهـد الجمهـوري، وأدت أيضًا إلى صدور جرائد أخرى. ومن جهة أخرى طُبِعَتْ فيها مؤلفات أخرى. وكثيرًا ما كانت تقتبسُ الجريدةُ أخباراً ترى فائدةً في اقتباسها ونَشرها في المحافظـة الـتي تـصدر فيها، وهذا أدى غلى انتشار الأخبار التي تهم البلاد في كل ربوع الدولـة، وفي نفس الوقت وصلت فرمانات سلطانية تخص المحافظات في الدولة العثمانية أحيانًا، في كل سنة وأحيانًا كل عدة سنوات بصفتها منشورات منتظمة، حيث أصبحت هـذه المنـشورات والفـرمانات السلطانية بالنسبة للترك مرآةً تعكس أوضاع عهدها بصفة منتظمة [٦١]، ومن هذه الناحية فإن جرائد المحافظات تُعدُ مصادرَ لا يمكنُ إهمالها بالنسبة لمؤرخ الصحافة لدراسة المناطق المختلفة.

٤- موقف الدولة العثمانية من الصحافة التركية خارج تركيا:

إذا تحدثـنا عـن صـحافة التنظـيمات ولـو بـصفة عامة لابد من الحديث عن الصحافة التركـية خارج تركيا الحديثة، وفي الحقيقة فإن الصحافة التركية وُلِدَتْ أولاً في العاصمة، ثـم تطـورت بـبطء وتـتابعت الـصحف والمجـلات، وانتقلت الصَحافة خارج العاصمة بصدور جريدة "طونا" عام ١٨٦٥م، وبعد عام من هذا التاريخ أصدر "على سعاوي" جريدة "مخبر" في لندن، وأصبحت أول نموذجٍ للصحافة خارج تركيا [٦٢].

كمـا هـو معلـوم فـإن جريدة "مخبر" المخبِّر، بدأت تصدر في اسطنبول عام ١٨٦٦م مـن قـبل فيلـيب أفـندي، وهذه الجريدة هي أولُ جريدة نشرت أفكار الثورة التركية في تـركيا[٦٣] وكانـت الجـريدة تُـدارُ بواسـطة علـى سـعاويً الذي يُعرَفُ بشجاعته، وهذه الجـريدة كانـت تصدرُ في الأسبوع أربع مرات، وأحيانًا كانت تصدر يومًا بعد يوم، وقد أُغلقت الجريدة لمدة شهر من قبل الحكومة، لنشّرها خبرًا خاصًا بقلعة بلغراد عام ١٨٦٧م وبدأ على سعاوي يُصدرُ جريَدةَ "مَخْبَر" في لندن [٦٤]، وذلك بعد أن هرب إلى أوروبا،

وتلت جريدة "المخبر" جرائد أخرى تركية، صدرت في العديد من المدن الرئيسية في أوروبا، مثل لندن وباريس والبندقية ونابولي وليون وبروكسل وكذلك في القاهرة، ويمكننا أن نذكر من هذه الجرائد جريدة حريت (الحرية) في ١٨٦٨م، واتحاد ١٨٦٩م، والعلوم ١٨٦٩م، وعلوم مشترية ١٨٧٠م، وانقلاب ١٨٧٠م، واستقبال ١٨٧٠م، وخيال ١٨٧٠م.

إن الصحافة التركية المنتشرة خارج تركيا، والتي كان معظمها باللغة التركية، كانت ساحة لم تمتد إليها يد للبحث عنها حتى عهد قريب، وخرج على هذه القاعدة كُتّاب الصحافة التركية في إنجلترا، منذ العثمانيين الجدد للمؤلف جاويد أورخان توتنجيل في ١٩٦٧م، غلا أن المؤرخين ومؤرخي الصحافة في السنوات الأخيرة قدموا لنا أبحاثًا عديدة، ومؤلفات تبشرنا بالآمال، ويمكن للأبحاث التي تُجْرى على المنشورات الدورية الموجودة في المكتبات المختلفة أن تملأ الفراغ في هذه المجال.

إن أهم سبب في نقل الصحافة التركية إلى خارج تركيا هو نظام الصحافة في ذلك الوقت، والقانون الصادر في ١٨٦٤م عن الصحافة كان يحمل أحكامًا معتدلةً، إلى أن الدولة العثمانية التي كانت تتكون من عدة قوميات في ذلك الوقت دخلت في مرحلة التفكك (٦٥)، وكان المسئولون يفكرون في أن بعض الصحف الداخلية والخارجية لها تأثير في حدوث التفكك. لذلك صدرت لائحة تنظيمية في عهد عالي باشا رئيس الوزراء في ١٨٦٧م للرقابة على الصحافة. وعقب ذلك هرب إلى أوربا كل من نامق كمال وعلي سعاوي وأغاه أفندي ومحمد رشاد ورفعت بك لنشر الصحف المختلفة.

ثانيًا: قواعد النشر والقوانين الخاصة بالصحافة ومؤسساتها في عهد التنظيمات:

هناك شهادتان هامتان في عهد التنظيمات هما الخط الهمايوني الصادر في قصر كلخانة في ١٣ / ١١ / ١٨٣٩م، وفرمان الإصلاح بتاريخ ١٨٥٦م (٦٦)، وكانا خاليان من حكم ينص مباشرة على الشئون الخاصة بالصحافة. ولذا كان أول قانون نظم الحياة الصحفية في الدولة العثمانية، هو القانون الذي صدر في ٢ شعبان ١٢٨١ هجرية الموافق ٣١/ ١٢/ ١٨٦٤ ميلادية. وينظم طبع ونشر كل الجرائد والأوراق التي تُطْبَعُ في اسطنبول والأقاليم العثمانية، وأيضًا التي تخص الأخبار الإدارية والسياسية للدولة، ويتكون القانون من فصلين و٣٥ مادة ويشمل الفصل الأول (من المادة الأولى إلى المادة العاشرة) شروط

الحصول على ترخيص إصدار الصحف والسلطات المنوط بها إعطاء التراخيص، ويحمل عنوان المواد العامة. ويشمل الفصل الثاني (من المادة الحادية عشر إلى المادة الخامسة والثلاثين) تحت عنوان مواد العقوبات أموراً يجب على الصحفيين مراعاتها أثناء أداء أعمالهم الصحفية، وأموراً يعاقب عليها القانون والعقوبات المقررة، وبموجب المادة الرابعة والثلاثين، فإن القانون الذي قيل عنه أنه اقتباس من قانون الصحافة الصادر في ١٨٥٢م. في عهد نابليون ظهرت في تركيا أول محكمة للصحافة [٦٧]، وهي لجنةٌ مكونةٌ من خمسة أفراد من الباب العالي، وكان على اللجنة إعداد تقرير عن الجرائم المنصوص عليها في المواد (١٥، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٤) من القانون وتقديم التقرير إلى مجلس الأحكام العدلية، وتقدير العقوبة الخاصة بالمجلس، والمخالفات الأخرى المنصوص عليها في باقي المواد تنظر فيها محاكم الأمن العام. وبعد مرور عدة شهور على ذلك تقرر إنشاء لجنة خاصة بالأمن العام للقيام بعمل التقرير المطلوب.

ظل قانون المطبوعات الذي صدر عام ١٨٦٤م سارياً طوال فترة التنظيمات. ورغم ذلك كان هناك تنظيم للصحافة قبل وبعد التنظيمات، حيث وردت الأحكام الخاصة بالصحافة متناثرة في القوانين المختلفة، والمواد من ١٣٧ إلى ١٣٩ من قانون العقوبات الصادر في ٢٨ ذي الحجة ١٢٧٣ هجرية الموافق ١٩ / ٨ / ١٨٥٧م، نصت على أمور في المطبوعات، بالإضافة إلى الصحف نفسها [٦٨]. وكذلك قانون الصحافة الصادر في ٢٠ جمادي الآخر ١٢٧٣ هجرية الموافق ١٧ / ٢ ١٨٥٧م، نص على مراجعة طالبي إصدار الصحف من الأجانب إلى وزارة الخارجية العثمانية [٦٩]. بالإضافة إلى ما ذكرنا، فإن هناك بعضاً من القواعد الخاصة بالصحافة قبل ١٨٦٤م، نراها ضمن القرارات الإدارية ومن الشهادات التي نظمت فيها العلاقات بين الدولة وبين من يعمل في الصحافة، ورغم أنه لن تتاح لنا في هذا البحث فرصة القيام بدراسة موسعة حول هذا الموضوع، فإننا نتناول نقاطاً نراها هامة في هذا الشأن، ونقول هنا إن الترخيص لرعايا الدولة بإصدار الصحف، كان يختلف عن ترخيص الأجانب بإصدار الصحف، حيث أنه كان بالنسبة للأجانب، عليهم أولاً الرجوع إلى الخارجية العثمانية، حيث يحصلون من خلالها على الترخيص بإصدار الصحف. أما بالنسبة لرعايا الدولة فإنهم كانوا يحصلون على الترخيص من وزارة التعليم والتربية [٧٠]، وكلاهما كانا يتعهدان بأن يلتزما بالنظام القائم للدولة، وكذلك كانت هناك رقابة للصحف على المسودة قبل النشر. وفي بعض

الحالات كانت الدولة تقوم بدعم الصحف، وتراقب أعمال الجرائد بدقة، وإذا اقتضت الظروف، تتخذ بعض التدابير تجاهها.

اقتضت الظروف بعد مرور السنوات الأولى من عهد التنظيمات -حيث صدرت فيها جريدتان تركيتان هما تقويم الوقائع وجريدة الحوادث، وعدد من الجرائد أصدرها -الأجانب- عام ١٨٦٠م، أن توجه الحكومة اهتمامًا أكبر للصحافة، وتجلي ذلك في محاولة توجيه الصحف وفق إرادة الحكومة، أو محاولة إيقاف صدور الجرائد التي لم تلتزم بسياسة الدولة. وأُنشئت إدارة المطبوعات التابعة لوزارة المعارف العامة في ٢ شعبان ١٢٧٨ هجرية الموافق ٢ يناير ١٨٦٢م، ودخلت تحت إطار وظائف الإدارة جميع الجرائد الصادرة آنذاك، وكان الهدف من الإنشاء هو إصدار جريدة تقويم الوقائع، وتمكين المطبعة العامرة بصورة منتظمة. وصارت الجرائد تُرْسَلُ إلى الرقابة من خلال وزارة المعارف العامة مباشرةً، وليس من خلال رئاسة الوزراء كما كان سابقًا. وبطبيعة الحال كانت الجرائد تُراقَبُ عن كَثَبْ، ولذا دخلت جريدة ترجمان أحوال "مترجم الأحوال" بمجرد صدورها في نقاش مع جريدة الحوادث، وأُوقفت الأولى لمدة ١٥ يومًا اعتبارًا من العدد ٤٣ الصادر في ٢٣ ذو القعدة ١٢٧٧ هجرية، وهذا الإيقاف هو أول إيقاف للجريدة في تركيا(٧١)، وبعد مرور ستة أشهر على هذا الحادث رأينا جمعًا للأعداد الصادرة من السوق لأول مرة، وسبب هذا الجمع هو نشر جريدة ترجمان الأحوال البلاغ الرسمي الذي تلقته من الباب العالي، والذي ينص على عدم سريان إعلان الحكومة عن المسكوكات في جريدة الحوادث في ١٥ جمادي الآخر ١٢٧٨هجرية، وفي الحقيقة لم يكن هناك أي بلاغ رسمي، وبهذا الخبر كانت جريدة ترجمان الأحوال قد أفسدت أحوال عقول القارئين، ولذا تم في البداية جمع العدد الواحد الصادر، وأُلزمت كلاً من الجريدتين بالإعلان عن عدم صحة البلاغ المذكور، وتم اتخاذ اللازم تجاه نشر هذا البلاغ الكاذب(٧٢)

شعرت الدولة العثمانية في عام ١٨٦٠م بضرورة اتخاذ التدابير اللازمة تجاه الجرائد الصادرة باللغة التركية، وضد الجرائد الصادرة سواء داخل أو خارج أراضي الدولة، وتحقيقًا لهذه التدابير أرسلت الدولة أولاً بتاريخ ١٠ أغسطس ١٨٥٨م قواعد النشر الجديدة إلى الصحف الصادرة باللغات الفرنسية واليونانية والأرمنية والبلغارية، وفور إرسال تلك القواعد أنشأت الدولة مكتبًا داخل وزارة الخارجية لمتابعة الجرائد، يتكون من الموظفين الملمين باللغات التركية والرومية والأرمنية والبلغارية، وخصصت لهم

غـرفة بالـوزارة، وعُهِـدَ لهذا المكتب بالإطلاع على جميع الجرائد الصادرة سواء داخل أو خـارج الدولـة العثمانَـية [٧٣] . وتقديم تقرير عن نتيجة الإطلاع، ويُعَدُ ردًا على ما يُنشَرُ ضـد الدولـة في الجـرائد الأوربـية ويرسـله إلى تلـك الجرائد للنشر فيها، وإحاطة سفراء الدولة في الغرب بالأحداث. وهذا المكتب كان يعمل بالتنسيق مع مكتب مستشار رئاسة الـوزراء، ويلفـت النظـر لمـا جـاء في القواعد أن على الجرائد إحاطة المراقبين بمحتويات النشر والاهتمام بتوجيهات المراقب.

وفي ديـسمبر عـام ١٨٦٤م صـدر قانـون المطـبوعات لتنظـيم المنـشورات الدوريـة والمستمرة، وهـذا القانـون تم اختراقـه بعـد سـنتين فقط من الصدور، وفي عهد الصدر الأعظـم عـلاي باشـا، شُـددت الـرقابة علـى الجرائد من خلال تعليمات عالي، حيث سهلت هذه التعليمات إغلاق الجرائد من قبل الحكومة، وعندما صدرت هذه التعليمات قيل أنها مؤقتة، إلا أنها ظلت قيد التنفيذ لمَدة عشر سنوات [٧٤] .

أشـرنا فـيما سـبق إلى أنـه بـسبب تعليمات "عالي باشا" خرج بعض الصحفيين من أراضـي الدولـة إلى المـدن المخـتلفة في أوروبـا للنـشر فـيها، وأما داخل الدولة فإن تنفيذ التعلـيمات الخاصة بالصحف كان بصورة مشددة جدًا، ورأينا في أعمال الكاتب "سرور إيـسكيت" Server Iskit نمـاذج كافـية من هذه الرقابة المشددة [٧٥]، وبالإضافة إلى ذلك يمكننا القول بأن الدولة قررت إغلاق جريدة دور (العصر) الصادرة في مدينة أزمير تمامًا، بـسبب نـشرها أنـباءً تخـص مجلس قضاة النقض بمدينة آيدين، وتخص الشرعية النيابية، وإغـلاق جـريدة رومالـي الـصادرة في مديـنة سـلانيك بـسبب اسـتخدامها لغـة حـرة، والتعـرض لـبعض الـناس، وعـدم تعديل أسلوبها وأفكارها، وذلك بموجب تعليمات عالي [٧٦] . وأُغْلقَتْ جريدة الحقائق اعتبارًا من ١٦ شوال ١٢٩٠ هجرية بسبب اعتيادها نشر أخبار غير صَحيحة، وعم امتثالها للتنبيهات والتحذيرات [٧٧] .

وبالنـسبة للفـترة التي نتحدث عنها يجب أن نتحدث عن المادة الصادرة في ١١ سبتمبر ١٨٧٥م، والمـضافة إلى قانـون المطـبوعات عـام ١٨٦٤م، وبموجب هذه المادة كان على الجـرائد نشر تعليمات وتوجيهات الحكومة في صورة بيانات رسمية للحكومة، وإلا فإن الجـريدة تتعـرض للإغـلاق مـن شهر واحد إلى ثلاثة شهور، وأخيرًا صدر قانون للرقابة علـى الـصحف. إلا أن هـذا القـرار لم يـستمر إلا ثلاثة أيام بعد النشر [٧٨] . وكما رأينا كانـت رقابـة الدولة على الصحافة تتصاعد يومًا بعد يوم. ونعرف أن هذا الوضع استمر

أيضًا في عهد السلطان عبد الحميد الثاني (١٧٨٦ – ١٩٠٩م)، ورغم ذلك يجب الإشارة إلى أن التطرق إلى موضوع الصحافة في ذلك الوقت ليس من السهل فهمه، والأبحاث التي تمت إلى الآن تتحدث عن تلك الأحداث فقط، إلا أن صحافة فترة التنظيمات كانت صحافة دولة متعددة الأعراق ونشط فيها الشعور بالقومية.

ظهرت في فترة التنظيمات بالإضافة إلى الجرائد والمجلات بعضًا من المؤسسات والمصالح الرسمية، وكما نعلم فإن أول جريدة تركية وهي تقويم الوقائع صدرت تحت إدارة مكتب رقابة خاص به، وهذا المكتب أُطلقَ عليه فيما بعد وزارة تقويم الوقائع، ومكتب الرقابة هذا كان تَابعًا لرئاسة الوزراء. وَاعتباراً من يناير ١٨٦٢م، تبعت إدارة تقويم الوقائع وزارة المعارف العامة، واعتباراً من يناير ١٨٦٢م تبعت إدارة الجريدة إدارة المطبوعات، وفي نفس الوقت عُهِدَ إلى وزارة تقويم الوقائع لفترة محدودة الاهتمام بالجرائد.

وقد أُنشئت مديرية المطبوعات في فبراير ١٨٦٢م تحت اسم المطابع العامرة، وذلك بغرض الوقوف على جريدة "تقويم الوقائع" [٧٩].

الخلاصة

١ـ سمح الباب العالي بإيجاد صحيفة "تقويم الوقائع" اعتباراً من ١ نوفمبر سنة ١٨٣١م لإظهار سياسة الإصلاح للسلطان محمود الثاني، وباستثناء ذلك، فإن أول جريدة نُشرت هي جريدة الحوادث، وهي ثاني جريدة تصدر باللغة التركية داخل حدود تركيا في ٣١ يوليو ١٨٤٠م.

وعلى الرغم من أن الدولة العثمانية كانت تدعم هذه الجريدة، حيث كانت تُوزعُ مجانًا لمدة ثلاث سنوات، غلا أنها لم تلق إقبالاً كبيرًا من قبل القُرّاء في مستهل صدورها. هذه الجريدة كانت تتعرض لرقابة مستمرة من قبل الدولة، وذلك منذ اليوم الأول لصدورها، وقد اعتُبرت هذه الجريدة شبه رسمية.

أيدت الدولة إصدار تلك الجريدة باللغتين العربية والأرمنية، وذلك محاولة منها لكسب وتأييد الرأي العام الداخلي والخارجي في الدولة العثمانية، وقد اعتُبرت الجريدة، هي وجريدة تقويم الوقائع –التي كانت الدولة قد شرعت في إصدارها بعدة لغات أخرى منها الفرنسيةـ جرائد غير محايدة لكونها جرائد حكومية.

٢ـ أرادت الدولة الوصول إلى رعاياها في الدول العربية، فأذنت لأغاه أفندي لإصدار جريدة "ترجمان أحوال"، ولأحمد فارس الشدياق لإصدار جريدة "الجواب"، وقد أيدت الدولة صدور تلك الجرائد بصورة قوية.

٣ـ صدر قانون المطبوعات الذي يُعطي الدولة الحق في مراجعة حتى مسودات الجرائد، وإضافة بعض الفقرات الخاصة التي تقدم الدعاية الكافية للدولة في عام ١٨٦٤ م، وقد لاحظنا أنه حتى قبل صدور هذه القانون كانت بنوده تُنفذ بالفعل.

٤ـ نظرًا لتوقف جريدة تقويم الوقائع عن الصدور بين الحين والحين، فقد اعتُبرت جريدة الحوادث لسان حال الدولة والجريدة الرسمية الوحيدة. وكانت تقبل الإعلانات بصورة متزايدة، وصارت نشطة إبان حرب القرم، ونستطيع القول بأن جريدة الحوادث ساهمت في تطور مهنة الصحافة، ذلك لأنها ساعدت على نشر اللغة البسيطة، بفضل ترجمتها للأخبار.

٥ـ صدرت في عام ١٨٦٠م جريدتي "ترجمان أحوال" و"تصوير أفكار". وقد دخلت جريدة ترجمان أحوال في منافسة مع جريدة الحوادث التي ظلت حوالي ٢٠ عامًا تقريبًا بلا منافس، وقد أصدرت هذه الجريدة نسخًا منها باللغة الأرمنية لخدمة الأرمن في

عـام ١٨٤٣م، ثـم عـادت وأصدرت نسخًا باللغة العربية في عام ١٨٥٦م أسمتها الدولة (مرآة الأحوال).

٦ـ رغـم صدور جريدة "ترجمان أحوال" بعد حوالي تسعة وعشرين عامًا من صدور جـريدة تقـويم الوقائـع، إلا أنـنا لاحظـنا أنهـا تمتعت بمكانة خاصة في التاريخ الصحفي لتركـيا، لأن الجـريدتين اللتين سبقتاها إحداها جريدة رسمية، والأخرى جريدة ناشرها أجـنبي، أمـا جـريدة تـرجمان أحـوال فهي جريدة مستقلة، وبالإضافة إلى كونها جريدة إخبارية فقد كانت جريدة فكرية أيضًا، كما كانت متطورة بالنسبة لفن الصحافة.

٧ـ صـدر بإذن من الباب العالي العدد الأول من جريدة تصوير أفكار في ٣ ذي الحجة عـام ١٢٧٨هــ الموافـق ٢٨ يونـية عـام ١٨٦٢م على يد شناسي الذي ساهم في الأعداد الأربعـة والعـشرين الأولى، ثم تولي الإدارة من بعده نامق كمال ورجائي زادة أكرم. ثم تـوالى صـدور جـرائد عديـدة أخـرى مـثل جرائد "ترقى"، وجريدة لطائف الآثار التي كانـت خاصـة بالنـساء، والـتي تم إغلاقها وإعادة نشرها تحت مسمى كواكب الشرق، وكان بها ملحقًا خاصًا بالأطفال.

٨ـ بمـوافقة الـباب العالي صدرت مجلة الوقائع الطبية وهي أول مجلة تصدر في تركيا، وقد كانت تعتني بالشئون الطبية، وهذه المجلة كانت مجلة رسمية أصدرتها كلية الطب، وكانـت مسودة المجلة تعرض أولاً على رئيس الوزراء من قبل عميد كلية الطب أو وزير الـصحة، ثم تُرفع بعد ذلك إلى الباب العالي، كما كان الحَالَ مع جريدة تقويم الوقائع. وطُبِعَتْ هذه المجلة باللغة الفرنسية، إلى جانب اللغة التركية. وقد ظهر العدد الأول منها عامَ (١٢٦٥ هـ/ ١٨٤٩م).

٩ـ بتدعيم من الباب العالي صدرت مجلة "مجموعة فنون" مجموعة العلوم كانت مجلة علمـية شـهرية ممتازة، تتلقى الدعم من الدولة، وتقع في أربعين صفحة. وقد صدر منها حوالـي سـبع وأربعـين عددًا. وبعد هذه المجلة صدرت كل سنة مجلة أو مجلتين أو ثلاث مجلات، وفي عام ١٨٧٣م وصل عدد المجلات إلى مائة وخمسين مجلة.

١٠ـ بهـدف نـشر الأخبار الداخلية والخارجية، والأحداث المحلية داخل المحافظات العثمانـية، سمـح الباب العالي في السنوات العشر الأخيرة من التنظيمات بنشأة صحافة المحافظة الرسمية. وقد لاحظنا أنه تم إهمال دراسة صحافة المحافظات الرسمية في العهد العثمانـي، إلى أنـنا نذكـر أنها بدأت في محافظة "طونا" Tuna وأصدرها (مدحت باشا) وكانت باللغتين التركية والبلغارية.

١١ـ انتـشرت الأفكار الثورية المناهضة للباب العالي عن طريق جريدة "مَخْبَرْ" التي أصـدرها على سعاوي في لندن، وهي أول نموذجٍ للصحافة خارج تركيا. وكانت تصدر أربع مرات في الأسبوع.

١٢ـ صـدرت جـرائد تـركية أخـرى في العديد من المدن الرئيسية في أوروبا مثل لندن وبـاريس والبندقـية ونابولـي ولـيون وبروكـسل، وكـذلك في القاهرة. ومن أمثال تلك الجرائد (حريت، اتحاد، علوم مشترية، انقلاب، استقبال، خيال).

١٣ـ أصـدر الـباب العالـي قانـونًا لتنظـيم الحـياة الصحفية في تركيا في ٢ شعبان عام ١٢٨١هـ الموافق ٣١ / ١٣ / ١٨٦٤م. وقد تكون هذا القانون من فصلين و ٣٥ مادة. وبمـوجب المـادة الرابعة والثلاثين ظهرت في تركيا أو ل محكمة للصحافة. وقد ظل قانون المطبوعات الذي صدر عام ١٨٦٤م ساريًا طوال فترة التنظيمات.

١٤ـ أنـشأ الـباب العالي مكتبًا في وزارة الخارجية مكونًا من الموظفين الملمين باللغات الـرومية والـبلغارية والأرمنية لمتابعة الصحف الصادرة بتلك اللغات، وهذا المكتب كان يعمل بالتنسيق مع مكتب مستشار رئاسة الوزراء.

١٥ـ صدرت في ١١ سبتمبر من عام ١٨٧٥ ميلادية مادة أُضيفت إلى قانون المطبوعات الذي صدر عام ١٨٦٤م، وبموجب هذه المادة كان على الجرائد نشر تعليمات وتوجيهات الحكـومة العثمانـية، وإلا كانـت الجـرائد تتعـرض للإغـلاق مـن شـهر واحد إلى ثلاث شهور.

١٦ـ اتـسمت سياسـة الـباب العالـي بالـتذبذب تجاه صحافة التنظيمات، فعلى حين كانـت تـسمح بإصدار الجرائد والمجلات الرسمية وغير الرسمية، سواءً الناطقة بالتركية أو بلغـة المحافظات التابعة للدولة العثمانية، وبهدف المساعدة في نشر سياساتها الداخلية والخارجـية، إلا أنهـا كانـت تمـنعُ دعمها فجأةً عن بعض صحف التنظيمات، ليس هذا فحـسب، بـل أصدرت قوانينًا تُحدُ من حريات تلك الصحافة، وتضربُ بيد من حديد على يد أي صحافي يُساعد –من بعَيدٍ أو قريبـ على نشر الأفكار الثوريَة أو تنشًيطها.

الهوامش

١ـ الوثائق التي أوضحت الترتيبات المتعلقة بجريدة تقويم الوقائع في عهد التنظيمات. الأرشيف العثماني رئاسة الوزراء، تصنيف الفرمانات حسب أصول الملفات، أخذنا هذا التصنيف من الملف رقم ٧٦ وترجمناه من اللغة العثمانية إلى اللغة التركية الحديثة، ذكر ذلك:

Nesimi Yazıcı, Takvimi Vekayı ve Ceride-i Havadis'in Mukaddimelerinin Tahlili ve Karşılaştırılması, Ankara 1989, s. 96-102.

٢ـ بالنسبة لموضوع صدور تقويم الوقائع ضمن اللغات المتعددة قُدمت أوسع المعلومات باللغة التركية في (نفس المصدر السابق)، ص ٥١، ٦٥. لم تصدر النسخة الفرنسية اعتباراً من بداية ١٨٤٣م، ويتبين هذا من وثيقة عن موضوع دفع المرتبات التي خُصصت إلى ولاية بوغدان Bogdan (فرمان، مجلس الولاة، ١١٩٧٩). كما أثبتنا امتناع صدور النسخة الفرنسية بشكل مؤكد اعتباراً من مايو ١٨٤٣م بسبب مشكلة مرتب مؤلف تقويم اللغة الفرنسية Reut (راؤت)، بينما استمر دفع المرتب إلى كاتبها، وعلى هذا بات عدم صدور النسخة الفرنسية مؤكداً.

بدأ من جديد إصدار النسخة العربية لتقويم الوقائع بعد التنظيمات اعتباراً من جمادي الآخرة ١٢٥٧هـ / أغسطس ١٨٤١م، وتبين هذا من عرض عددها الأول على القصر (فرمان، الداخلية، ٢١٠٧)، طبعت هذه النسخة للأقاليم التي يسكنها العرب مثل بغداد والشام، وبدأ دفع مرتبات للكوادر الذين كونوا لهذا الغرض اعتباراً من غرة جمادي الآخرة ١٢٥٧هـ / ٢١ يوليو ١٨٤١م (فرمان، الداخلية، ٢١٨٥). Basmacı Arapoğlu Kalos (باصماجي عرب أوغلو قالوس) النسخة الأرمنية بموجب قرار مجلس الأحكام العدلية اعتباراً من ١٣ أغسطس ١٨٤٦م، خُصص له ١٦٠٠ قرش كمرتب شهري بشرط أن تُطبع ١٥ جريدة وتُترجم م اللغة التركية كما هي بالضبط إلى اللغة الأرمنية، كانت تقويم الوقائع تُطبع مرة واحدة في الشهر، لكن بعد أن أصبحت تُطبع أسبوعيًا دون انقطاع أصبح المرتب غير كاف. ولهذا السبب ارتفع المرتب من ١٦٠٠ إلى ٢٠٠٠ قرش، بشرط أن تحول الـ ٣٠ نسخة من تقويم الوقائع باللّغة التركية المخصصة للكاثوليك إلى اللغة الأرمنية، وبهذا يصبح الإجمالي (١٨٠ نسخة). فرمان، مجلس الولاة، ٢٠٠٥)، بتاريخ ١٠ جمادي الآخرة سنة ١٢٦٣هـ / ١٦ مايو سنة ١٨٤٧م.

انظر:

Orhan Koloğlu, Takvim-I Vekayi Türk Basınında 150 Yıl, 1851-1981, Ankara Tarihsiz, s. 79.

٣ـ يمكن أن تكوّن الأوراق المخصوصة موضوع للبحث منفصلة، كانت (أوراق مخصوصة) تُطْبعُ عن الجريدة وبأحجامٍ مختلفة. كانت (أوراق مخصوصة) توجد بين مجلة تقويم الوقائع من الحين للآخر. الوثائق الأرشيفية النموذجيّة المتعلقة بالموضوع؛

انظر:

Hasan Refik Ertuğ, Basın Ve yayın Hareketleri Tarihi, İstanbul, 1997, C. I, s. 89.

٤ـ كانت تقويم الوقائع منبعًا لأبحاث كثيرة، ويخطر بفكرنا أن من بين أهم هذه الأبحاث:

Orhan Koloğlu, Takvim-I Vekayi Türk Basınında 150 Yıl, 1851-1981, Ankara Tarihsiz.

٥ـ لمزيد من التفصيلات راجع كتاب أورخان قول أوغلي، "تقويم الوقائع في الصحافة التركية" الذي سبق ذكره ص١٠٣.

٦ـ يذكر حسن رفيق أرطوغ في كتابه الذي ذكرناه آنفًا ص١٦٧ ما يفيد أنه قد حصل على وثيقة بتاريخ ربيع أول سنة ١٢٥٦هـ / مايو سنة ١٨٤٠م، تبين منها رأي رئاسة الوزراء في عريضة طلب Churchill والعمليات التي قامت عليها؛ (فرمان، الداخلية، ٧٤١)، نشرها (Reşat Kaynar) "راشاد قاينار" لأول مرة بعد أن ترجمها إلى الحروف التركية الحديثة. ويضيف قائلًا: "وقد درسنا هذه الوثيقة ورأينا أنها لم تُشر بأي شكل من الأشكال عن الوقائع التي حدثت في عام ١٨٣٦م، كما أن البحث الذي قام به Nedim İpek (نديم إيبك) يبين أنه لا توجد علاقة بين رخصة إصدار الجريدة سنة ١٨٤٠م، وبين التصريح الذي أعطاه Churchill بتصدير ١٠ آلاف قنطار من زيت الزيتون في نهاية أحداث سنة ١٨٣٦م"، انظر: (أورخان قول أوغلو)، نفس المصدر السابق، ص١٢٠ – ١٢٥.

٧ـ انظر:

Enver Behnan Şapolyo, Türk Gazeteciliğinin Tarihi ve her yönü ile basın, Ankara 1981, s. 109.

٨ـ مقدمة تقويم الوقائع التي نشرت في ٨ أكتوبر سنة ١٨٣١م "لكن في الأزمنة التي تقع فيها الحوادث لم تعلن ولم تنشر الوقائع التي حدثت في الأزمنة المختلفة، والأسباب الحقيقية تبقى مبهمة بصورة مستمرة وبمقتضى القاعدة "المرء عدو لما جهله" التي هي من طبائع الإنسان، فإنه مجبول على الاعتراض على كل ما يجهل حقيقته وأصله، بالإضافة إلى ذلك فإن الناس يستخرجون معاني مختلفة وكثيرة تتعلق بالمصالح الداخلية والخارجية، وهي المعاني التي لا تعدو كونها معاني مبهمة لم ترد يومًا ما في مخيلة أركان الدولة، أصحاب الحل والعقد وأصحاب المناصب المختلفة. انظر:

Nuri Inuğur: Basın Yayın Tarihi, İstanbul, 1982, s. 189.

٩ـ كانت جريدة الحوادث تُطبع في المطبعة التي أُسست أمام تربة الحامدية المعروفة حاليًا بخان الوقف الرابع باسطنبول. انظر: حسن رفيق أرطوغ، نفس المرجع، ص٩٢ – ٩٣.

١٠ـ مع بدء نشر ترجمان أحوال بدأت المناقشات المتبادلة والمنافسة التي لا مفر منها، بينها وبين جريدة الحوادث، وفي هذا الوقت نُشرت مقالة في جريدة ترجمان أحوال بتاريخ ١٠ جمادي الثاني سنة ١٢٧٧هـ، العدد العاشر، تحت عنوان "جدير بالاهتمام"، ذكر بها أسماء الجرائد التي تصدر باللغة العثمانية.

الاسم	الصفة	صاحبها
تقويم الوقائع	رسمية	الحكومة العالية
جريدة الحوادث	نصف رسمية	إنجليزية
ترجمان أحوال	غير رسمية	إسلامية

وبعد هذا يقال عن "إيرادات وأرباح تقويم الوقائع خاصة بالحكومة العالية، وأرباح ومصاريف جريدة الحوادث خاصة بصاحب الجريدة، أن المرتب كانت تدفعه الحكومة العالية، وكانت منافع ومصاريف الجرائد الغير رسمية خاصة بأصحابها".

انظر :

Server Iskit, Matbuat Rejimleri, Tarih ve Tahlil, Ankara 1987, s. 178.

١١ـ انظر نوري إن أوغر (Nuri Inuğur) تاريخ الصحافة والنشر ، اسطنبول ١٩٨٢ ، ص١٨٦ .

١٢ـ انظر المرجع السابق، ص١٨٢ .

١٣ـ انظر :

Engelhard E. “La Turkie et le Tanzimat”, paris 1989, p. 123-125.

١٤ـ انظر :

Boue Ami, La Turkie d’Europe, paris 1960, p. 209-210.

١٥ـ انظر :

Gabriel Ch., “Lavenir de La Turkie”, paris 1983, p. 83-84.

١٦ـ والجدير بالاهتمام في هذا الموضوع الإفادات التي عرضها رئاسة الوزراء؛ "إن وقوف الشعب على العلم بالحوادث المختلفة عن طريق الجريدة المذكورة، إنما هو عن الآثار الحسنة التي توجب نوعًا من الفائدة العامة، وإن عدم تأخير هذه الأخبار عنهم لهو شيءٌ موجبٌ للترابط ، وبناءً على أن رفع ثمن هذه الجريدة من قبل الإدارة سوف يؤدي إلى تقليل عدد المشترين ولا شك، فلا جرم أن العمل على إكثار عدد المشترين هو من الأمور اللازمة ، وفي الحقيقة من المُلاحَظْ أن الشعب كان قد حصل على فائدة من هذه الجريدة طوال الأربع أو الخمس سنوات من الصدور" . انظر :

Oral F. S. “Türk Basımının Tarihi, Ankara 1968, s. 119.

١٧ـ انظر المرجع السابق، ص١٢١ .

١٨ـ رسالة .N. Ipek, A. g (نفس الرسالة السابقة)، ص٩٩ – ١٠٠ .

١٩ـ انظر : .Oral F. S أورال إف إس، المرجع السالف الذكر ، ص٩٧ .

٢٠ـ لمثل هذا الموضوع انظر :

ÖZDEM r. “Tanzimattan beri yazı dilimiz, İstanbul 1940, s. 78.

٢١ـ انظر المرجع السابق، ص٨١ .

٢٢ـ انظر المرجع السابق، ص٨٣ .

٢٣ـ يقول أورال في نفس مرجعه السالف الذكر ص١٠٩ – ١١٠ : "نحن نمتلك وثائق أرشيفية بعدد كبير في موضوع مساعدات الدولة العثمانية للصحفيين خارج البلاد، والجرائد الفرنسية التي كانت تصدر في إزمير، كانت هذه المساعدات تُقَدَمُ عن طريق الإعفاء من أجرة البريد، أو تقديم الأوسمة أو بالاشتراك في الجرائد أو بالمساعدات النقدية . في هذا العهد كانت الدولة تُصْدرُ جريدةً باللغة الفرنسية في اسطنبول، الأمثلة؛ إعطاء .Mr Lofter (السيد لوفتر) المقيم في إزمير مرتب قدره ٨٠٠٠ قرش لإمكانية الاستفادة منه، حيث أنه كان يكتب مقالات بجريدة في ألمانيا (فرمان، الخارجية، ٣٥٨، بتاريخ ١٦ شوال سنة ١٢٥٦هـ / ١١ نوفمبر سنة ١٨٤٠ م). دفع ٣١٠٣٦ قرش كمصاريف لبعض الجرائد في أوروبا . (فرمان، الخارجية، ٩٠٣٣، بتاريخ ٦ شوال سنة ١٢٧٥هـ / ٩ مايو سنةً ١٨٥٩م)؛ والقيام بتقديم مساعدة بقيمة ٣٠٠٠ فرنك بشكل اشتراك إلى جريدة La Nouvelle التي لوحظ مساعدتها وتأييدها لسياسة الدولة العثمانية أثناء حوادث الشام . (فرمان، الخارجية،

١٠٠١١، بتاريخ ٥ جمادي الآخر سنة ١٢٧٧هـ / ١٩ نوفمبر سنة ١٨٦٠م)؛ كذلك إعفاء الجريدة البلغارية التي كانت ستصدر من أجرة البريد (فرمان، الخارجية، ١١٠٥٠، بتاريخ ١٦ ربيع الأول سنة ١٢٧٩هـ / ١١ سبتمبر سنة ١٨٦٢م)؛ والقيام بإعطاء وسام الماجدية إلى صحفيين فرنسيين أحدهم وسام من المرتبة الرابعة، والثاني من المرتبة الثالثة. (فرمان، الخارجية، ١٢٧٨٨، بتاريخ ٨ صفر سنة ١٢٨٣هـ / ٢٢ يونيو سنة ١٨٦٦ م)؛ كذلك القيام بمنح وسام الماجدية من المرتبة الرابعة إلى صحفي إيطالي نشر معلومات لصالح الدولة العثمانية أثناء أحداث كريت. (فرمان، الداخلية، ٤١٥٨٧، بتاريخ ١٨ جمادي الأول سنة ١٢٨٦هـ / ٢٦ أغسطس سنة ١٨٦٩م).

٢٤ـ انظر:

Unat F. R.: "Türkiye Eğitim Sistemine bir bakış, Ankara 1986, s. 206.

٢٥ـ انظر:

Karal Z. E.: "Osmanlı Tarihi" TTK, Ankara 1970, s. 176.

٢٦ـ انظر:

Catherine Boura, Thi young Turk Revwlution, London 1976, p. 206.

٢٧ـ يقول (إس إف أورال) في مرجعه السالف الذكر: أخذت الجريدة الأرمنية الإذن بالصدور بشرط رؤية المسودة قبل الطبع، وتحت رقابة مدير تقويم الوقائع، وقد أخذت جريدة الحوادث الإذن بالصدور من قبل بشروط مشابهة.

فرمان، مجلس الولاة، ٨٤٣ (٤ شوال سنة ١٢٥٨هـ / ٨ نوفمبر سنة ١٨٤٢م)؛ طلب الصحفي Desan (دسان) نقل جريدته من إزمير إلى اسطنبول، وقَبِلَ هذا النقل لزيادة فائدته للدولة، بجانب بعض الخصائص الأخرى.

فرمان، مجلس الولاة، ٨٧٥ (٢٤ ذو القعدة سنة ١٢٥٨هـ / ٢٧ ديسمبر سنة ١٨٤٢م) أعطى Yanko Mosurus الإذن بصدور جريدة باللغة الرومية، بشرط صدورها تحت رقابة مدير تقويم الوقائع.

فرمان، مجلس الولاة، ١٥٦٥ (٨ شعبان سنة ١٢٦٢هـ / ١ أغسطس سنة ١٨٤٦م) طلب Ms. Tokez الإذن بتوحيد جريدة Jurnal de Costantinople (جريدة القسطنطينية) وجريدة Echo d'Orient (صدى الشرق) التي كانت تُطْبَعُ في إزمير، وقد أُعطيَ له الإذن بشرط الرقابة قبل الطبع من جانب الموظف.

فرمان، مجلس الولاة، ٣٦٣٦ (٢٤ ربيع الأول سنة ١٢٦٥هـ / ١٧ فبراير سنة ١٨٤٩م)؛ لم تذكر تقديم المسودة في الرخصة التي أعطت لوقائع طبية، ولكن نلاحظ رقابة المسودة أثناء التنفيذ.

فرمان، مجلس الولاة، ٨٢٥٧ (٥ رجب سنة ١٢٦٨هـ / ٢٥ أبريل سنة ١٨٥٢م)؛ أعطى الإذن بصدور جريدة باللغة الأرمنية لأجنبي، بشرط عرضها على وزارة الخارجية قبل الطبع.

فرمان، الداخلية، ٢٥٢٥٤ (٢١ ذو القعدة سنة ١٢٧٣هـ / ١٣ يوليو سنة ١٨٥٧م)؛ يعطى الإذن لجريدة حديثة الأخبار التي ستطبع في بيروت بشرط مراقبة الجريدة قبل الطبع.

فرمان، الخارجية، ٨٤٣٥ (٨ محرم سنة ١٢٧٥هـ / ١٨ أغسطس سنة ١٨٥٨م)، من بين الخصائص التي يجب أن ترعاها الجرائد الصادرة بغير اللغة التركية المنتشرة في البلاد العثمانية هي أن تَعْرِضُ إدارة الجريدة الموضوعات التي تُنْشَرُ قبل الطبع بشكل شفوي على Mr. Silfis (السيد سيلفس) مع أخذَ تعليماته مأخذ الجد لمنع نشر الأخبار الخاطئة.

والوثيقة الأخيرة تتعلق بالفترة السابقة لصدور قانون المطبوعات في نهاية سنة ١٨٦٤م، الفرمان بتاريخ ٨ رجب سنة ١٢٧٥هـ / ١١ فبراير ١٨٥٩م. ورغم كون جريدة الحوادث موضوع النقاش يقال هنا "في بداية الأمر مسودة الجريدة المذكورة كانت ترى من جانب وزارة المعارف العمومية"، وبما أن جريدة الحوادث كانت تصدر من جانب أجنبي، فيمكن التفكير بأن وزارة الخارجية هي التي كان عليها أن تهتم بسمات هذه الجريدة، وفي الوقت نفسه فإن نشر هذه الجريدة باللغة التركية يُدخلها في دائرة عمل وزارة المعارف، حيث كانت هذه الوزارة تهتم في المستقبل بالجرائد التركية، ويمكن التفكير بأن تطبيقات الرقابة بأسلوب المسودة أو الأسلوب الشفوي كانت تُطَبَقُ على الجرائد في البلاد.

فرمان، الخارجية، ٩٩٩٠ (٢١ جمادي الأول سنة ١٢٧٧هـ / ٥ ديسمبر سنة ١٨٦٠م) أعطى تصريحًا إلى Jean petri صاحب جريدة Presse d'Orient (مطابع الشرق) بعد أن أبلغ "بتحريرها في مطابع أنظمة الدولة العلية"، ولا نعلم إذا كانت رقابة المسودة ضمن هذا أم لا؟ ولكن القانون رقم ١٨٦٤ ألغى هذا الموضوع نهائيًا، بمعنى أنه ألغى نهائيًا الرقابة قبل الطبع.

راجع أورال في كتابه تاريخ الطباعة في تركيا، ص٢٠٥ – ٢٠٨.

٢٨ـ الوثائق التي تُفسرُ عرض جريدة الحوادث فقط أو عرضها مع تقويم الوقائع على القصر(١٢٥٦ ـ ١٢٥٧)، فرمان، الخارجية. ٢٧٨. لو تذكرنا صدور الجريدة بتاريخ ٣١ يوليو سنة ١٨٤٠م سنفهم أن الوثيقة المكتوبة بتاريخ ٤ أغسطس متعلقة بعرض أول عدد للجريدة على القصر، فرمان، الخارجية، ٢٩٠.

ذكر ذلك (أنور بهنان شابوليو) في كتابه السالف الذكر ص٢٣١.

٢٩ـ أفادت المقدمة التي كتبها Şinasi (شناسي) أن كل عدد مطبوع من جريدة "ترجمان أحوال" كان يُعْرَضُ على القصر، والوثائق المتعلقة بعرض المنشورات الدورية على القصر من فرمان بتاريخ ٢٠ شعبان سنة ١٢٧٨هـ / ٢٠ فبراير سنة ١٨٦٢م حتى هذا التاريخ تذكر أنه كانت كل من ترجمان أحوال، جوائب، جريدة الحوادث، تقويم الوقائع تصل إلى القصر بواسطة الباب العالي، وفيما بعد وبسبب رقابة وزير المعارف على جميع الجرائد، بدأت هذه الجرائد تُعرَضُ مباشرةً على القصر من جانبه، (فرمان، الداخلية، ٣٢٧٩٧)، كان من المعتاد عرض أول عدد خاص من المنشورات الدورية. وكنموذج انظر سوريا (فرمان، مجلس الولاة، ٢٤٨٨٧) طرابلس الغرب (فرمان، الداخلية، ٣٨٦٢٩)، البوسنة (فرمان، الداخلية، ٣٨٣٤٢) مجلة الفنون (فرمان، الداخلية، ٣٣٥٥٢). الجريدة الطبية العسكرية (فرمان، الداخلية، ٤٤٩٣١).

Eleanot Bisbee, The New Turks, Philadelphia, 1981, s. 166-168.

٣٠ـ كمثال؛ أبلغت الإدارة امتنانها بسبب مساهمة الشعب في إنشاء "تلغراف خانة" مكان التلغراف، بالإضافة إلى هذا قاموا بالإعلان في جريدة الحوادث وتقويم الوقائع. وقد قامت جريدة الحوادث وتقويم الوقائع بنشر التقرير المتعلق بالعمل السنوي لمجلس الولاة، الذي أُلقي أثناء زيارة السلطان للباب العالي. لمزيد من التفصيلات راجع كتاب:

Sungu I.: “Tanzimat ve yeni Osmanlılar”, İstanbul 1989, s. 193.

٣١ـ فرمان، الداخلية، ٣٧٤٠، فرمان، الخارجية، ١٢٣٩.

٣٢ـ (نقلًا عن جريدة الحوادث روزنامة، رقم ٩٠٢٩، كانون الأول سنة ١٨٦٠).

٣٣ـ ذهب وليم تشرشل W. Churchill شخصيًا على القرم، وتواجد بها كمراسل لجريدة إنجليزية، وقد تردد هذا الخبر منذ زمن بعيد، وكنموذج انظر حسن رفيق أرطوغ (نفس المصدر السابق) ص١٦٣ – ١٦٤ .

انظر أيضًا :

Bernard Lewis: The emergence of Modern Turkey, Second Edition, Oxford, London 1968, p. 1976.

٣٤ـ بعد أن مات وليم تشرشل w. Churchill سنة ١٢٦٢هـ / ١٨٤٦م، نُقلت إدارة الجريدة إلى ابنه Alfred Churchill (الفريد تشرشل) . انظر :

Server Iskit, Hususi Türkçe Gazetemiz, Ankara 1987, s. 163.

٣٥ـ المرجع السابق، ص١٣٨ .

٣٦ـ نشر Iskit لأول مرة جزءًا من الوثائق المتعلقة بهذا الموضوع التي أُخذت عن بعض أوراق أغاه أفندي، دون أن ينشر موقعها بالأرشيف . وقد استفاد الكُتّاب الذين جاءوا فيما بعد بهذه الوثائق . أصل هذه الوثائق تُضم إذن إلى Ahmed Faris Efendi (أحمد فارس أفندي) بصدور الجوانب فرمان رقم ٨٢٢، وعدم ذكر موضوع الرقابة على المسودة في الوثيقة يحتمل أن يدل على عدم تنفيذها قبل صدور قانون المطبوعات .

٣٧ـ انظر :

H. Topuz, 100 Soruda Türk basın Tarihi, İstanbul 1989, s. 204.

٣٨ـ وحسب ما أثبتناه، بدأ صدور جريدة ترجمان الأحوال بتاريخ ٢١ أكتوبر سنة ١٨٦٠م، أما التاريخ الصادر على العدد الأول هو ٦ ربيع الآخر ١٢٧٧هـ / ٩ تشرين الأول، فيوافق التاريخ الأول هو ٢٢ أكتوبر ويوافق التاريخ الثاني هو ٢١ أكتوبر ١٨٦٠م، ولكن أغاه أفندي شخصيًا أفاد في سيرته الذاتية بأن ٦ ربيع الآخر سنة ١٢٧٧هـ هو تاريخ صدور جريدة ترجمان الأحوال، كما صرح بأن صدور الجريدة كان يوم الأحد وبناءً على تحديد اليوم، فيجب أن ترجع صحة التاريخ إلى ٢١ أكتوبر (٩ تشرين الأول سنة ١٢٧٦هـ / ٥ ربيع الآخر سنة ١٢٧٧م) .

انظر : المرجع السابق، ص٢٩٣ .

٣٩ـ ساهم Şinasi شناسي في جريدة (ترجمان أحوال) منذ العدد الأول حتى العدد الرابع والعشرون، وقد نشرت هذه الجريدة ٧٩٢ عددًا، وأُغلقت في ٢٣ شوال سنة ١٢٨٣هـ / ١١ مارس ١٨٦٦م، لمعلومات أوسع عن موضوع ترجمان أحوال، انظر Server Sikit, (نفس المصدر) ص١٩ ؛ وكذا انظر : حسن أرطوغ (نفس المصدر) ١٦٥ – ١٧٨ .

٤٠ـ الوثائق التي تعرض كل الأمور المتعلقة بصدور جريدة (تصوير أفكار) موجودة بكتاب أنور بهنان شابوليو الذي ذكرناه آنفًا ص١٣٦ .

٤١ـ انظر :

Tarlan A. N.: “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Muceddit”, İstanbul, 1960, s. 96.

٤٢ـ انظر : محمد عزة دروزة : تركيا الحديثة، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٩٧م، ص١٣٧ .

٤٣ـ انظر :

Selim Nüzhet, Türk Gazeteciliği, İstanbul 1991, s. 209.

٤٤ـ الأمثلة المختلطة في هذا الموضوع، المادة الثانية من نظام نامة (قانون) للجمعية العلمية العثمانية، يتكون من ٣٥ مادة في شكل خمسة فصول، "كانت الجريدة تصدر في بداية كل شهر بعنوان مجلة الفنون، وتختص بالصناعة والتجارة والمعارف والعلوم الاجتماعية، وكانت تتكون من ٣٢ صفحة على الأقل. . . . ". مجلة الفنون، العدد الأول (اسطنبول، محرم سنة ١٢٧٩هـ) ص٢. وقد أطلق Münif paşa (منيف باشا)، تعبير "جريدة الأدب والفنون" على مجلة الفنون (مجلة الفنون، العدد المعروض، ص٥٠). في العدد الخامس لمجلة الفنون، وتحدثت مقالة لرئاسة الوزراء باعتبار هذه المجلة كجريدة (مجلة الفنون، العدد الخامس، اسطنبول، جمادي الأول سنة ١٢٧٦هـ)، ص١٧٤ – ١٧٥.

وقد استخدمت أيضًا مجلة الفنون تعبير "جريدة الفنون الجديدة، مجلة الفنون"، على جريدة عبرت (انتباه، منيف، حددت مجلة عبرت، مجلة الفنون)، العدد الثامن "اسطنبول، شعبان سنة ١٢٧٩هـ)، ص٣٥٣ – ٣٥٥)؛ وقد تحدث Münif paşa (منيف باشا) عن مجلة مرآت، فقال "في المرة السابقة كتبنا عن صدور جريدة الفنون باسم مجلة عبرت انتباه وهذه المرة ظهرت مجلة باسم مرآت . . . . "، "ظهور مرآت" مجلة الفنون، العدد التاسع (اسطنبول، رمضان سنة ١٢٧٩، ص٣٩٩)، وقد تحدث أيضًا Münif paşa في مقالة بعنوان (إعلان) بالعدد الثاني لمجلة الفنون عن مجلته باعتبارها مجلة فقط، (اسطنبول، ذو الحجة سنة ١٢٧٩، ص٤٧٦ – ٤٧٨). وتحت عنوان "دفتر الجرائد" التركية الموجودة في "قرائت خانة" توجد الصحف التالية: تقويم الوقائع، الجريدة العسكرية، جريدة الحوادث، ترجمان أحوال، تصوير أفكار، محلة الفنون، مجلة "عبرت انتباه"، (مجلة الفنون العدد الثاني والعشرون، اسطنبول، شوال سنة ١٢٨٠، ص٤٢٣ – ٤٢٧). وعن مجلة الفنون الأولى يقول منيف باشا: "هذه الجريدة هي أول رسالة موقوتة باللغة التركية، وقد استخدم تعبير الرسالة الموقوتة لأول مرة بهذه المناسبة".

٤٥ـ مذكرة بتاريخ ١٨ شوال سنة ١٢٧٩هـ / ٢٦ مارس سنة ١٢٧٩، من وزارة التجارة إلى رئاسة الوزراء، تحت رقم ٣٤٤٢١.

٤٦ـ رغم أن تاريخ غرة جمادي الأول يوافق ٢٥ مارس، إلا أن التاريخ المكتوب على الجريدة هو يوم الاثنين الموافق ٢٦ مارس، ولهذا السبب عرضنا تاريخ الصدور بـ ٢٦ مارس، وليس ٢٥ مارس الموافق يوم الأحد. وعلى هذا الغرار يجب أن يُعَدَّل التاريخ الهجري لصدور العدد إلى ٢ جمادي الأولى سنة ١٢٦٥هـ.

٤٧ـ استفاد Nimet Taşkıran (نعمت طاشقران) من بعض المصادر الأرشيفية في بحث الوقائع الطبية. وهي أول مجلة طب تركية تصدر بالوثائق (وقائع طبية ١٨٤٩، العدد السادس، اسطنبول، يونيو سنة ١٩٦٨، ص ١٠٥ – ١٦٦) كما ذكر الفرمان المتعلق بصدور الجريدة في هذا المقال بعد تبسيطه.

٤٨ـ لمزيد من التفصيلات، انظر كتاب (أنور بهنان شابوليو) السالف الذكر، ص١٠٧ – ١٠٨.

٤٩ـ بعد صدور العدد الخامس لمجلة الفنون عُرضت المسودات وتواريخها، فرمان، الداخلية، ٣٥٨٥ (١٤ ربيع الأول سنة ١٢٦٧)؛ ١٤٥٠٦ (٨ ذو القعدة سنة ١٢٦٧)؛ ١٤٨٧٦ (٣ صفر سنة ١٢٦٨).

ذكر ذلك (نوري إن أوغور) Nuri Inuğur في كتابه السالف الذكر، ص٢٠٧ – ٢٠٨.

٥٠ـ الوثائق المتعلقة بعرض مُسْوَدَاتْ الوقائع الطبية على القصر عن طريق الباب العالي، مذكورة بالمرجع السابق ص٢١٠.

٥١ـ قيّم الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي الفرمان المتعلق بتشكيل الجمعية العثمانية. نشاط وتشكيل الجمعية العلمية العثمانية، الجمعيات المهنية والعلمية العثمانية، في الندوة الأولى لتاريخ العلم التركي القومي من ٣ – ٥ أبريل سنة ١٩٨٧م، اسطنبول سنة ١٩٨٧، ص١٩٧ – ٢٢٠.

٥٢ـ موضوع عدم دراسة هذه المجلة بالقدر الكافي تسبب في مناقشات لمدة طويلة. انظر:

Dündar Akünal, Tarih ve Toplum, C. I, (İstanbul 1984) s. 90-91.

المادة الثانية من قانون الجمعيات توضح أنه كانت ستصدر جريدة في بداية كل شهر بعنوان مجلة الفنون، تختص بالصناعة والتجارة والمعارف والعلوم الاجتماعية.

انظر: مجلة الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، اسطنبول، سنة ١٢٧٩هـ، ص٢.

٥٣ـ رسالة رئاسة الوزراء المتعلقة بهذا الموضوع كانت توصي المحافظات بالإطلاع على طلب إرسال دفاتر طلبات الاشتراك بعد التنظيم.

انظر: مجلة الفنون، المجلد الأول، العدد الخامس، اسطنبول، سنة ١٢٧٩هـ، ص١٧٤ – ١٧٦.

٥٤ـ انظر: أكمل الدين إحسان أوغلي (دكتور)، نفس الجريدة، رقم ٤٥، (١شعبان سنة ١٢٨٣هـ)؛ نفس الجريدة رقم ٥٧، (٢٥ شوال سنة ١٢٨٣). وهو يُعَرّفُ العدد ٣٨، ٣٩، ٤٠ من مجلة الفنون.

٥٥ـ كما أصدرت الجمعية "عبرت انتباه" بتاريخ (رجب سنة ١٢٧٩هـ / يناير سنة ١٨٦٣م) وعقب هذا صدرت "مرآت" (المرآة) في شهر (رمضان سنة ١٢٧٩هـ، الموافق فبراير سنة ١٨٦٣م).

انظر:

İsmail Eren, Cemiyet-i Ilmiye-i Osmaniyenin Faaliyet ve Tesirleri, Türk Tarih Kongresi, Ankara 25-29 Eylül 1970, C. II., s. 689-692.

وكذلك انظر:

Ekrem Işın, Osmanlı Bilim Tarihi, İstanbul 1985, s. 61-66.

٥٦ـ قانون الولاية الذي صدر في ٧ جمادي الآخرة سنة ١٢٨١هـ / ٧ نوفمبر سنة ١٨٦٤م، فحواه "أن وظيفة كاتب الولاية الممنوح من قبل الدولة، كانت تُعْطَى للموظف العامل في قسم التحريرات العمومية في الولاية. وكان جمع المكاتبات الرسميَة والأوراق والمحافظ الخاصة بدائرة الولاية، يتم في مطبعة الولاية، وتُسند إدارة قسم التحرير إلى شخص ذو رأي". وفي حالة وجوب إدراج المواد بصورة رسمية أو غير رسمية من جانب الحكومة، وإرسالها على إدارة مطبعة الولاية أو جرائد الولاية، فإن تنظيم وتدقّيق المُسوَّدات المتعلقة بهذه المادة، كان يُحالُ إلى كاتب الولاية.

انظر: أنور بهنان شابوليو في مرجعه السالف الذكر، ص٦٣٠.

٥٧ـ انظر:

İsmail Eren, Tuna Matbaası ve Neşriyati (1864-1877) Türk Kültürü, S. 39, Ankara, Mart 1965, s. 331-342.

وكذا انظر Uygur Kocabaşoğlu "أويغور قوجة باش أوغلي"، جريدة ولاية "طونا" (مركز دراسات التاريخ العثماني)، العدد الثاني، (أنقرة سنة ١٩٩١م) ص١٤١ – ١٤٩.

٥٨ـ انظر : جودت، تحت رقم ٣٩٤٢ بتاريخ ٢٥ شعبان سنة ١٢٨٣هـ / كانون الأول سنة ١٢٨٢هـ / ٢ يناير سنة ١٨٦٧م، في الرسالة التي كُتب بيانٌ بملحقاتها من ولاية "طونا" ، وجديرٌ بالانتباه ذكر الخصائص التي يجب مراعاتها في موضوع توزيع ومضمون الجريدة. لمزيدٍ من التفصيلات راجع كتاب "أويغَور قوجه باش أوغلي" السالف الذكر، ص١٢٣ .

٥٩ـ لهذا الموضوع انظر :

Cavit Orhan Tütengil, Türkiye'de Bölge Gazeteciliği, İstanbul 1988, s. 154-162.

٦٠ـ نلاحظ أن تقويم الوقائع والجرائد الأخرى كانت تنشر الكثير من الأخبار المأخوذة من جرائد الولايات مثال نشر خبر صدور جريدة "طونا"[1] مع نشر مقدمتها في تقويم الوقائع. ولمزيد من التفصيلات انظر كتاب (أنور بهنان شابوليو) السالف ذكره ص١٠٧ – ١٠٩ .

٦١ـ وللحصول على تفصيلات أكثر انظر : كتاب جاويد أورخان السابق ذكره، ص١٠٠ – ١٠٥ .

٦٢ـ انظر : كتاب "إسماعيل أره ن" السالف الذكر، ص٨٥ .

٦٣ـ راجع كتاب "أورال إف غس" الذي أسلفنا ذكره، ص٩٦ – ٩٨ .

٦٤ـ انظر : المرجع السابق، ص٩٩ .

٦٥ـ انظر : محمد عاكف أيدين وآخرون، الدولة العثمانية تاريخٌ وحضارة، ترجمة صالح سعداوي، المجلد الأول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، اسطنبول ١٩٩٩م ص٦٧٧ .

٦٦ـ لمزيد من التفصيلات انظر كتاب : "تارلان أ، ن" السالف الذكر، ص٩٧ .

٦٧ـ انظر : المرجع السابق، ص٩٨ – ٩٩ .

٦٨ـ راجع كتاب : "نوري إن أوغور" الذي أسلفنا ذكره من قبل، ص٧٨ – ٧٩ .

٦٩ـ راجع كتاب : "حسن رفيق أرطوغ" السالف الذكر، ص١٠١ – ١٠٢ .

٧٠ـ انظر : المرجع السابق، ص١٠٤ – ١٠٥ .

٧١ـ انظر : كتاب "أحكام المطبوعات" لمؤلفه سرور إيسكبت، والذي أسلفنا ذكره من قبل، ص٨٨ .

٧٢ـ راجع كتاب : "صحافتنا التركية الخاصة" لمؤلفي سرور إيسكبت، والذي جاء ذكره من قبل، ص٨٣ .

٧٣ـ انظر : كتاب "أورال إف إس" السالف الذكر، ص٧٧ .

٧٤ـ انظر : المرجع السابق، ص٧٨ .

٧٥ـ انظر : كتاب "تاريخ الطبع والنشر" لمؤلفه نوري إن أوغور، ص٧٦ .

٧٦ـ انظر : المرجع السابق، ص٧٩ .

٧٧ـ لمزيدٍ من التفصيلات انظر : كتاب Topuz "طوبوظ" ، تاريخ النشر التركي في مائة سؤال، ص١٢٢ – ١٢٥ .

٧٨ـ انظر : كتاب "سليم نزهت" الذي أسلفنا ذكره من قبل، ص٧٦ .

٧٩ـ انظر : كتاب "نسيمي يازيجي" والذي أسلفنا ذكره من قبل، ص١١٣ – ١١٤ .

أورخان باموق وقراءة في روايته "جودت بك وأولاده"

التعريف بالرواية ونوعها :

بـرواية "جـودت بـك وأولاده" لــ أورخـان بامـوق "(Orhan Pamuk)" اكتسب الأدب التركـي روايـة عائلـية نموذجية سردت هذه الرواية حياة عائلية إيشكجي (Iskci) طـوال ثلاثة أجيال، نماذج هذا النوع المختلفة، تعكس تغيرات المجتمع في تفرة معينة من الـتاريخ. تتكون المقدمة من ١٢ فصلاً (٨٧ صفحة) يظهر فيها جودت بك صاحب محل الخـردوات وهـو يجهز لزواجه في استانبول سنة ١٩٠٥م. وتتكون الخاتمة من ١٠ فصول (٦٦ صـفحة) يعـرف بها أحفاد جودت بك خاصة الرسام أحمد استانبول سنة ١٩٣٠. والقـسم الأساسـي في الـرواية الذي يتشكل بين المقدمة والكلمة الختامية يتكون من ٤٧٠ صـفحة، تتـضمن هـذه الصفحات ٦٢ فصلاً، واتخذ الكاتب عام ١٩٣٦م أساسًا لسرد أحداثه التي تدور حول جودت بك المسن وأبنائه خاصة حياة رفيق (Refik).

ملاحظة هامة على هذه الرواية :

إن المميزات المشتركة لكل هذه الأقسام تعكس التطورات والمواقف التركية من الناحية الـسياسية والثقافـية والاجتماعـية في هـذه الأعـوام، وتعـد الصفة البارزة في رواية عصر جـودت بـك وأولاده، كـونها رواية زمنية، والاهتمام الذي أعطى لحياة أصحاب رفيق وهمـا عمـر (Omer) ومحيي الدين (Muhittin) أعطى الرواية شكل الرواية العائلية. ثم أدخلها في رواية عصر.

وقبل التدقيق في الكتاب أريد أن أقول شيئين بشأن مفهوم الرواية العائلية.

مفهوم الرواية العائلية :

الـرواية العائلـية هـي نـوع مـن الـروايات الـتي تـدخل ضـمن التـصنيف المستند إلى الموضوع، وهذه الروايات يدور موضوعها حول العائلة ويسرد طوال جيل أو جيلين هذا يعـني كـون موضـوع، وهـذه الـروايات عائلي فقط. تعد رواية (Budden brooks) لـ Thomas Mann في الأدب الألماني النموذج الكلاسيكي لهذا النوع من الروايات.

وتعد رواية "Billard um halb zehh 1959" لـ "Heinrich Boll" في الأدب المعاصر تمـدد نموذجـي للـرواية "العائلـية"، في الفـترة الـتي اكتـسبت فـيها "العائلـية" أهمـية كموضـوع لعلـم الاجـتماع. أثبت هذا النوع من الروايات تمسكه بالأدب المعاصر الذي أعطى قمة أمثلة في تيار مذهب الطبيعية.

تثبت بعض المميزات المشتركة في الروايات العائلية مثل وصف البيت والأرضية والزخارف والاهتمام الذي يعطي للنقش على الأشياء، والاهتمام الخاص بالحوادث العائلية وأبعادها داخل العائلة. مثل حفلات العيد والزفاف والخطوبة. تظهر كل هذه التفاصيل في كل الروايات العائلية تقريبًا، والمميزات الوراثية التي تنتقل من الأب والأم إلى أولادهم، والعرف العائلي، والمصطلحات العائلية الخاصة التي تتبع من الحياة داخل العائلة. كل هذه النقاط تطرق إليها الكُتّاب بمقاييس حسية ومهارة مّن كتبوا هذا النوع من الروايات. وفوق كل هذا فالموضوع الهام هو تمسك الكاتب بالروح الخاصة بالعائلة داخل جيل أو جيلين والذي أظهرها في الرواية ونقلها للقارئ، والمميزات التي تنقلها العائلة جيلاً بعد جيل، وتطورها السلبي أو الإيجابي، وانتظار إدراك الروح التي أعدَّت الانحطاط أو التصاعد. يعني هذا أن العائلة التي اتخذها الكاتب موضوعًا لروايته يجسدها في خصوصية أبطال الرواية، فاصلة ومن هنا يصعد إلى الخصوصية المجردة التي صنعتها العائلة.

أعطى أورخان باموق في روايته ومكانًا لعناصر عديدة في الرواية العائلية. ونبدأ بموضوع "البيت" الذي يعد بؤره هذه النوعية من الروايات.

تفاصيل الرواية:

نشاهد في الفصول الأولى من الرواية جودت بك الذي يبدأ حياة جديدة ويعد نفسه للزواج. ونرى شرائه لبيت حجري في منطقة نيشان طاشي (Nişantaşi) وكان أول شيء لفت انتباه جودت بك في هذا البيت هو حديقته الجميلة، وسقفه الغير مرتفع، والتماثيل على شكل الملائكة المصنوعة من الجص البارز بين الورود وأغصان الرند الموجودة في الزوايا والأرضية الخشبية، وبعد زيارته لبيت خطيبته خرج من هناك بنية التجول حول البيت الحجري الذي رآه في نيشان طاشي وكان يفكر في شرائه. ونرى جودت بك يعيش سعيداً بزواجه وبامتلاكه البيت أي بالاثنين معًا.

تابع تفاصيل الرواية:

وكان يشعر أنه سوف يحب نيجان (Nigan) فقد فكر كثيراً من قبل أنه يريد أن يحبها، وكان يعرف أن نيجان لم تكن تحبه في ذلك الوقت. إنما الشيء المتحرك الذي رآه قبل قليل، كانت عائلتها غريبة جداً، وكان يعرف أن طريقة تربيتها تجعلها تحب زوجها حتى لو كان بعيداً عنها، وفكر مرة ثانية لكونه على حق، هاج وخاف أن تدمع عيونه وهمهم قائلاً: "أنا أعيش!" ص٦٣.

أوى بـيت نيشان طاشي عائلة إيشكجي بالعرائس والأحفاد لمدة ٣٣ عام . وكان رمزًا للـنظام العائلـي الكـبير الـذي يـسند إلى الأجـداد ، تحمل عثمان (Osman) الابن الأكبر لجـودت بـك مـسئولية الـشركة أو بمعنـى آخر كان هو الحامي للنظام الذي أسسه أبوه ، واسـتمر في هـذا الدور الناجح بالعمل وبالعائلة التي كان يحافظ على كونها عائلة شكليًا فقـط ، الولد الصالح هو أبُ صالح إنما لم يكن زواجًا مخلصًا فقد كانت لديه عشيقة ولم يـدرك خـيانة زوجـته لـه . وعـندما كـان يقـارن نفـسه مع أبيه لم يكن مرتاح الضمير في موضوع الخيانة الزوجية ولم يرد بذهنه ترك بيت أبيه بنيشان طاشي .

" خـرج عـثمان مـن المطـبخ وعد السلالم قائلاً ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ " وصعد السلالم بـسرعة وقفـز آخـر درجـات الـسلالم كمـا كان يفعل وهو صغير ، ثم دخل إلى الصالة وهمهـم قـائلاً " كـنت طفـلاً . . . وولـدت هنا! وفكر في صعوده لهذه السلالم لمدة ٣٣ عـام ، وقـبل ٣٠ عام! لم يغادر البيت قط إلا عندما عمل بالجيش ، وعندما سافر مرة أو مرتين لمدة قصيرة بسبب العمل " ص ٤٩١ .

تابع التفاصيل:

" إنمـا انقطعـت فـرحته بعـدما شـاهد صـورة أبـيه على الحائط وفكر قائلاً : " عندي عـشيقة ، هـذا شـيء بـشع جـدًا مـاذا أفعـل كيف أعيش بدونها؟ ماذا كنت أنتظر لكي أعـيش؟ ولا أعـرف! كـان ينظـر في صـفحة المجـتمع بالجـريدة وكـان بهـا (Johny Weissmuller) ينفـصل عـن زوجـته لم يكـن هـو يفكر في نفس الشيء وهمهم قائلاً : " نـرمين (Nermin) لا مثـيل لها كربة للبيت وأم لأولادي . ومن أجل الغضب الداخلي المـتجه إلى زوجـته صـحح كلامـه قـائلاً " لـيس لـديها وعي " ، وكان يستمر في كلامه ، بالغـرفة طـوى صـفحة الجـريدة كـيف أبـي وأمي؟ أبي لم يعرف أي نساء غيرها طوال حـياته! نعـم لأن أمـي متفاهمة! ولعدم اكتفائه بهذا التصريح قال لنفسه " هم أناس من النوع القديم " ص٤٩١ – ٤٩٢ .

تابع التفاصيل:

رفـيق الابـن الأصغر لجودت بك ، انتقل إلى بيت مستقبل بحجة كبر ابنته التي ولدت بعـد وفـاة أبيه وعدم كفاية غرفة واحدة لهم . كانت نيجان هانم (Nigan Nanim) ضد التخطـيط لأي بـناء للعمارة بشدة ، كانت هذه العمارة هي الحل الوحيد لتماسك العائلة معًـا (في مكان واحد) . نرى عائلة إيشكجي عام ١٩٣٠ وهم يقيمون في شقق العمارة لم

تـستطيع نيجان هانم منع تفرقهم إلى عائلات صغيرة . وقد بنوا هذه العمارة مكان البيت القديم بنيشان طاشي .

من خصائص الرواية :

سـرد أورخـان بامـوق في روايـته ، حـب الأشـياء والولـع بتجهيـز البـيت عند عائلة البرجوازية ، وتكلم مراراً عن هذه الأشياء .

أمثلة :

غـرفة الـنوم بالطـراز الجديـد (Art Noveau) ، أطقـم الصدف ، فناجين البورسلين بالـورود الـزرقاء ، حتـى السكرية الفضية . كانت عائشة (Ayşe) بنت جودت بك أثناء حفلـة خطوبتها تتجول بنظرها على هذه الأشياء بحب وحزن في نفس الوقت ، لاعتبارها أن هـذه الأشـياء جـزء مـن العائلـة : " فكـرت وقالـت : عزيـزي البيانو . وقامت أيضًا بابتـسامة علـى غـرفة الـصدف الغالـية ونظـرت إلى كـل الأشـياء قائلـة : طقم الأريكة بالـصدف . كانـت الـنجوم الموجـودة فوق غطاء الأريكة تدخل بين أرجلي وتمنعني من الجلوس عليها حينما كنت صغيرة ، لكني أحب هذه الأرائك " .

وبعدها أحست بصوت دردشة النساء مع بعض وخرجت من الغرفة " عزيزتي الغرفة الكـبيرة . . . . نجفـنا . . . . . . انظر إلى السقف العالي . . . . الملائكة التي كانت تخـيفني حيـنما كـنت صغيرة . . . . الأريكة التي أحبها والدي . . . . الآرائك المغطاة بالقطيفة . . . . مفصل المصباح ذو القدم . . . . عزيزتي بورسلينات أمي الغالـية داخـل الفتريـنة . . . . أي الأطقـم أخرجه اليوم؟ هل أخرج البورسلينات المنقوشة بالورود الزرقاء؟ إنما هم قدموا " . ص ٥١١ – ٥١٢ .

حـب الأشـياء عند نيجان هانم ، وتكويمها لكل الأشياء داخل شقتها ، حينما انتقلوا إلى شـقق مـتعددة وعـدم إعطائهـا لأي أحـد شيء من هذه الأشياء ، كان كل هذا منظر مـضحك علـى تـصرفاتها وقد سرد الكاتب هذا المنظر بطرحه الأفكار التي دارت بذهن أحمد الرسام الثوري حفيد نيجان هانم . كدعوى مقابلة ورد فعل على هذا الموقف :

" في العـام الـذي بُـنيت فيه العمارة مكان البيت ، ظلت الناس تحكي من الحين للأخر نقل نيجان هانم لكل الأشياء الموجودة بالمنزل القديم إلى شقتها . كانت توجد على حائط البـيت صور لجودت بك ، وبعض الألعوبات وبعض التذهيبات ، وشماعة القبعات . لم تكـن هـناك إلا مساحة صغيرة للمشي بين المناظر والطاولات والأرائك المنقوشة بالنجوم

والكراسـي، وأطقم الصدف والبيانو، الذي لم يستخدم قط، وكان يُستخدم كمنضدة. لوضـع الأطـباق وفـناجين الشاي، والزهرية القيشاني وبورسلينات نيجان هانم القيمة، ويـسبب خوف نيجان هانم على هذه الأشياء من الكسر لم تسمع لأي شخص بأخذها. وكـان وضـع نيجان هانم لا يسمع لما بتنظيف التراب من فوقهم، ولهذا فقد غطى الغبار هـذه الأشـياء. وفجـأة فكـر أحمد كم يُقدر سعر هذه الأشياء يا ترى؟ وارتعش وفكر لو أخذ قليلاً منها. سوف يصدر حسن وأصحابه المجلة لمدة ٦ شهور". ص٥٥٣.

أمثلة لتذوقه التفاصيل وتعبيره عنها:

ككاتب يعرف معنى تذوق التفاصيل، أحيا أورخان باموق كيفية الاحتفال بالأعياد، الخـتان، الخـصوبة بكل أبعادها داخل عائلة إيشيكجي. كان عيد الأضحى عام ١٩٣٦م عيداً سعيداً وبروح هذا السن احتفل كل من جودت بك ٦٨ عام نيجان هانم ٤٨ عام مع أحفـادهم وعرائـسهم. وكـان الطعـام هـو الطعـام التقلـيدي للعـيد وهو اللحم والأرز بالـبازلاء والـسبانخ بـزيت الـزيتون والقطايـف بالبرتقال. وبعد سنتين كانت نفس هذه الأنـواع موجـودة علـى المائدة في العيد. بعد موت جودت بك أصبح غياب جو التوحد والسعادة في العائلة هو حالهم الذي يميل إلى الصباح. قُد أدركت نيجان هانم هذا الموقف أولاً ثـم أدركـه باقي أفراد العائلة. نقل الكاتب هذا الموقف بالشعور الذاتي وتيار الوعي الذي شعرت به نيجان هانم:

"بـدأوا في أكل الحلوى، إنما كانت تشعر نيجان هانم بنقص شيء ما، وقالت إن هو الـشيء لـيس جـودت بـك. لم تعـرف مـا هـو هذا شيء الناقص بالضبط. كما قالت المـرحومة أمهـا: "نـيجان يا بنتي، أريد أن أكل شيئًا، لكني لا أعرف ما هو هذا الشيء بالـضبط. ولم تعـرف نـيجان هـانم هذا الشيء، كانت تريد أن تتذوق من حلوتها دون التفكير في أي شيء، إنما كانت تدور برأسها أشياء مزعجة أيضًا: لماذا تشاجر عثمان مع امرأته؟ لما يربي رفيق هذه اللحية القذرة؟ ولماذا يُقلب وجهه هكذا منذ شهور؟ ولماذا كل فـرد صـامت وحـزين هكذا؟ ثم يتوقف عن هذا قليلاً، ثم يعود ويفكر في نفس الأشياء دائمًا". ص١٤٣.

بدأت الصفات التي تمتع بها جودت بك طوال حياته تختفي وتتلاشى من أولاده. هذه الصفات متعلقة بقضية قيم معينة وبالثقة بالنفس أو بمعنى أدق هي حب الحياة.

التعريف بجودت ومهنته :

كـان جـودت بك تاجراً يعرف عمله جيداً، ولم يكتفي بمحل الحطب الذي ورثه عن أبـيه، بـل امـتلك محـلاً للخردوات الذي أصبح بعد ذلك حجم العمل به ثلاثة أضعاف حجـم العمـل في محـل أبيه وكان يكتب على لوحة محل الخردوات " جودت بك وأولاده للاستيراد والتصدير " قبل إنجابه لأولاده وقبل البدء في الاستيراد والتصدير.

كـان قـوى العـزيمة وذو ثقـة كبيرة في المستقبل، كان يحلم بعائلة منضبطة وبيت جميل وبعدها تحقق ما تمناه، كان يعرف قيمة ما توصل إليه جيداً، وكان يعد هذا نجاحًا لنفسه، وتذوق من طعم هذا النجاح :

تابع التفاصيل:

" فكـر جـودت بـك قائلاً: هذا هو! كل شيء كان من أجل هذا، هذا الدفء الذي يعطي الثقة، وصوت المدفئة الذي يمتع الأذن" . ص١٠٦ .

بـيد أن حـياة رفـيق ابـن جـودت بـك العائلـية والـتجارية التي كانت تسير في مجراها الـصحيح لم تكفـيه ليـشعر بالطمأنيـنة الداخلـية . كـان يعـتقد أن حياته ليس لها معنى ولرغبته في البعد عن بيته وعمله، سافر إلى كماه (Kemah) عند صاحبه عمر ليبحث عن شـيء مـا، ومكـث هـناك شـهوراً. وهـذه هي الأقوال التي كان يرددها مراراً لزوجته : " : أريـد أن أعطي معنى لحياتي! لن أعيش هكذا . أنت تفهميني أليس كذلك؟ وتعرفين أني على حق أليس كذلك، لأنه لا توجد حياة هذا الشكل! " ص٢١٤ .

كان رفيق يحب التفكير وليس الحياة، وكان يستمع إلى نفسه فقط بفطرته، وكان يشبه عمـه نـصرت (Nusret) في هذا الموضوع وليس أبيه . كان أحمد الرسام الثوري ابن رفيق يـستمر على نفسه منهج عمه نصرت . كان عثمان ابن جودت بك وولده جميل (Cemil) يديرون الشركة بشكل جيد، ويعرفون عملهم جيداً، واستمرت حياتهم البرجوازية كما هـي . لعدم شعور رفيق بالأمان واستمراره في البحث، فقد ضيع كل نصيبه من ثروة أبيه في بـاريس، وانفـصلت زوجـته عنه لعدم تحملها له . وفي النهاية لم يتبق لأحمد غير طابق صغير في عمارة نيشان طاشي .

رؤية الكاتب للقضية الوطنية:

التناقض بين جودت بك وأخيه نصرت في موضوع إدراك، الحياة. ظهر بوضوح في حياة رفيق وعثمان أولاد جودت بك، وفي جميل وأحمد أحفاده. فقد كان هناك تناقض بين الذين يشعرون بالمشاكل الوطنية ويحسونها بكل كيانهم وبين الذين يفكرون في المشاكل الوطنية والاجتماعية عندما تكون لها علاقة بمصالحهم التجارية فقط. كان موقف وأفكار عثمان عند قراءته المشكلة اليومية في الجرائد وهي مشكلة هاتاي (Hatay) أثناء رجوعه من عمله أشبه أو أقرب من موقف جمال.

" إذا انضمت هاتاي لنا ما فائدة هذا لتجارتي؟ وماذا يمكني أن أبيع إلى هاتاي؟ في النهاية هناك سوق جديد فإذا انضمت لنا سيكون هذا حسنًا، وخجل من نفسه لتفكيره بهذا الشكل، وقرأ الجريدة بدقة محاولاً التفكير في شيء آخر: صيحة تركي في هاتاي .... مؤكد سنأخذ حقنا! .... " ص٣٠٣.

تعريف للرواية:

تعد رواية أورخان باموق أكبر نقد اجتماعي فُسرَ بواقعية. فالذين يستمرون في حياة الرفاهية والراحة، هم الذين يفكرون في مصالَحهم الشخصية فقط، ولا يفكرون في مصالح الوطن والمجتمع أمثال جودت بك وعثمان، جميل! أما أمثال التركي الجديد نصرت (Jonturk Nusret) فتكون نهايتهم مثله فقد انتهت حياته بشكل حقير ومات من السل. لم يجد رفيق ما كان يبحث عنه وتركته زوجته.

أما أحمد الرسام الثوري فعاش دائمًا في أزمة مالية وفي الفترة التي تزايدت فيها العمليات السياسية كان يفكر هو في معنى الحياة والفن. حكم الكاتب على أبطال الرواية وأوضح هذا في أقوال لك: نور (Iliknut) صاحبة أحمد، وهكذا قالت عن أبيه أحمد بعد أن قرأت مذكراته المكتوبة باللغة التركية القديمة: "صحيح! أنا لم أقل أن أبيك وجد الحقيقة إنما هو نفسه حقيقة! هل تفهمني! حقيقة عمله بالخيالات (Utopya)! ص٥٧١

في نقد الرواية: وجود المذاهب الفكرية المختلفة وتمثلها في الرواية:

أوضحت الرواية من خلال زاوية نقدية معينة كل من، التركي الجديد نصرت (Jonturk Nusret) المولع بالآراء الثورية والعقلية الأوروبية، ورفيق الذي كان يفكر في المشروعات المتعلقة بتطوير الريف، ومحيي الدين وتفكيره الطوراني، هكذا قال نصرت وهو في فراش الموت لأخيه الكبير عن ابنه وزوجته التي عاشت منفصلة عنه.

رأي الكاتب في قضية المرأة:

" جعلـوه أحمقًـا! وفكـر لفـترة: على كل حال فأمه كانت كذلك. كنت أقول لها أن النـساء في أوروبـا يطالـبون بحـق التصويت في الانتخابات وبالمساواة فماذا كانت تقول؟ كانـت تجـيب، كما ترى! يا فندم، رحلتها إلى بيتها! لا يعزف المرء من أي أنواع النساء سـيتزوج ونظر على ماري (Mari) وضحك: يجب أن أتزوج من امرأة مسيحية! والتفت إلى جـودت بـك وقـال: أيمكـن أن أتزوج من امرأة مسلمة؟ إنما اختيار بنت باشا اختيار خاطئ بالنسبة لي! فيجب أن نقوم بثورة لنيل دماء كل الباشاوات ونقضي على سلالتهم فهذا ضروري . . . . إنما هل يتحقق كل هذا؟ يكفي لهم هذا الحد" ص٨١

بعـد أن دخـل الـشاعر محيي الدين في المغامرة الطورانية متأثرًا بماهر التايلي (Mahir Altayli) وبعـد أن تـزايدت أحاسـيس الكـراهية والغليان داخله، هكذا يحكى كيف أنه وجد أهدافًا لغضبه.

آراء سياسية للكاتب:

" الفرنـسيون الـذين قـتلوا إخوانـنا في العـرق بهاتاي (Hataay)، ثم طعننا الأعراب بخنجـر في ظهـورنا . . . . إنمـا لا، لا إنمـا كـان غـضبه الأكـبر من الماسونيين والـيهود. لقد كان في كلية الهندسة شاب يهودي، عندما تنظر إليه للمرة الأولى تظن أنه شـخص طـيب، فكـان يلقـن زمـلاءه الإجابـة أثـناء الامـتحان، ويساعدهم بعمل كل الواجـبات وإعطـائهم الإجابـات لتـصويرها: إنما يفهم محيي الدين الآن إلى أي حد كان نفاق هذا الشاب.

ثـم بـادر بذهـنه الماسـونيون، فكـل الجمعيات الماسونية أُغلقت بعد أن تبرعت بكل ممـتلكاتها إلى جمعـية بـيت الشعب إنما هذا لا يعني تخلي الماسونيون واحدًا بعد الآخر عن الحـركات الماسـونية . . . . عندما تقال كلمة ماسون يتذكر دائمًا عثمان الأخ الأكـبر لرفيق، ويفكر دائمًا في كون عثمان من الماسون، فكان يملك تصرفات الماسونيون تمامًـا مثل: الاعتزاز بالنفس، تجارته الماهرة، محافظته على يديه نظيفة دائمًا والعناية بها، يمـيل إلى الغـندرة، وعـندما يـتحدث يتـبادر إلى ذهنك رائحة الصابون. بعد هؤلاء يأتي الشراكسة والألبان وكما قال ماهر التايلي فخطر هؤلاء بسبب تسربهم إلى الحكومة، كما يوجد الأكراد والشيوعيين طبعًا" ص٣١٢، ٣١١.

تابع التعريف بالرواية:

تتبع أورخان باموق حياة العائلة البرجوازية وأصدقاء هذه العائلة من ١٩٠٥ – ١٩٧٠م، أو بمعنى آخر فقد عرض بشكل عام حياة الثقافة التركية التي تبلغ ٦٥ عام. كانت نظرة الإعجاب بأوروبا تتجه أولاً إلى فرنسا ثم على ألمانيا ثم روما الكلاسيكية واليونان. يظهر الإعجاب الحاد العقلية والثورية الفرنسية عند التركي الجديد نصرت، غريبًا عن مجتمعه وغير سعيد، وبهذا الشكل فيُعدُ هو نفسه مأساة المتنور (المثقف". يحكي نصرت وهو في فراش الموت قائلاً لأخيه الكبير:

"صباح الدين (Sebah attin) هو حصان طروادة (Trurda at). هل تعرف قصة حصان طروادة؟ ألا تعرفها! انظر! إنه لا يعرف من هو حصان طرواد .... أنا هنا مفردي لم أكن معهم لأني قد أردت مصلحتهم، فأنا غريب بالنسبة لهم، أما هم فبالنسبة لي هم كسلانين. لا يوجد أحد هنا. بيد أن باريس مملوءة بمن يعرفون قصة حصان طروادة لا أستطيع أن أفسر لك كم أن الكلام مع أحد الأوروبيين من الحين للآخر شيء ممتعٌ للغاية. إنما أنا لا أقصد بالطبع الصيرافيون المبشرون القذرة. فالأوروبيين الحقيقيين هم فوليتر، روسو ودانتون Voltire, Rousseau, Danton, وبدأ فجأة يردد النشيد. ص٨٠.

سجل رفيق هذه الملاحظات في مذاكرته: "لماذا تعجبني القراءة Voltaire فولتير وروسو Rousseau ولا أتلذذ من نامق كمال وتوفيق فكرت و (Namık Kemal)(Tewfik Fikrett) ؟ لماذا أنا هكذا! ص٢٣٤.

كان يضع كتب "Holderlin" ضمن قائمة الكتب التي يجب أن يقرأها رغم عدم حبه له، هكذا كان يفكر أثناء إجبار نفسه على قراءة "Hyperion":

روحي متأثرة بـ Diotima، .... نعم فن وفلسفة أثينا هي سرد شكل الدولة بأنها حصاد وليست جذور .... هذا ضروري لنا .... الدولة عندنا مختلفة .... لماذا لا توجد فلسفة لنا؟ هذا أيضًا ضروري لنا! هنا يتحدثون من العقل أيضًا. العقل كان موجودًا في أثينا وكل شيء كان يستند إليه وفوق هذا العقل فيجب أن يجتمع جمال القلب والروح .... قول لطيف .... أين كان هذا؟ ووجد الشيء الذي كان يبحث عنه ووضع علامة تحته، ثم عض القلم، وبعدما أحسن بمذاق القلم في فمه قال لنفسه كم مرة عضضت هذا القلم" ص٤٤٤.

وفي يـوم أخـر نقـل أفكـاره هكذا على ما قرأه " من الممكن أن أخرج بهذه النتيجة لما قـرأته حتـى الآن : كانت اليونان القديمة أسعد العصور ، ويجب إحياءها للأسباب الآتية . . . . بالنـسبة لـي ؟ فهـذه أشياء حسنة لو تملكنا هذه الأشياء لكان شيئًا حسنًا عـندما أقول أن هذه الأشياء الحسنة تنقصنا فأنا ليست مخطئًا ! هذه الأشياء هي : العقل ، الـتوازن ، الانسجام ، نعم وأشياء أخرى . . . . سوف أكتب هذه الأشياء إلى " Herr Rudoiph" لـو أرسـلت إلـيه نـسخة مـن كتابي ماذا سيقول يا ترى؟ أسيقول إني خيالي ؟ نعم التنوير واجب علينا . . . . ويمكن لنا أن نقول إن عصر اليونان القديم كان عصر التنوير أيضا " ص٤٤٩ـ ٤٥٠ .

السرد في الرواية :

إذا أشـرنا إلى فـن السرد في رواية جودت بك وأبنائه " لأورخان باموق . جاء الترتيب الـزمني في الـرواية بطـريقة السرد التقليدية من الماضي إلى الحاضر ، سردت الفصول التي تـدور أحـداثها في عـام ١٩٠٥م ، ويلـيها الأحـداث التي تدور في الأعوام من ١٩٣٨ – ١٩٣٩م ، وتنتهـي الرواية في الفصول تجري التي أحداثها عام ١٩٧٠م وقد طبق الكاتب بمهـارة شـديدة مـبدأ التعمق داخل نوعية زمن السرد الحديث في الإطار الزمني التقليدي الخارجـي خـلال تذبذبـه مراراً بين زمن الماضي والحاضر والمستقبل مثال : هكذا يسرد ما يدور بذهن عمر وهو في التاكسي متجهًا إلى محطة القطار أثناء مغادرته استنبول :

" فكـر في نازلـي (Nazli) أثناء عبور التاكسي من فوق الكبري وفكر في الكلام الذي قالـوه لبعـضها عـندما تقابلـوا مـنذ شـهر وفكر قائلاً : " لماذا كان يحمر وجهها من الحين للآخـر هكـذا؟ " إنمـا أنـا أيضًا كان يحمر وجهي " هي بنت نائب بالبرلمان ماذا سيضيف نائـب الـبرلمان لـزوج ابنـته وما الطرق الذي سيفتحها أمامه؟ ثم تخيل نفسه زوجًا لنازلي وعـريس الـنائب ، وتخيل أيضًا المناقصات التي سيأخذها في أنقرة والأموال الكثيرة والتي سيحصل عليها ، وإعجاب الناس به وبامرأته ، وقولهم عنه بأن عمر بك لا يكتفي بشيء قـط ، وفجـأة خجـل من أفكاره وضحك قائلاً : ما هذا الهراء ! ما هذه الأشياء العجيبة ! وبـدأ بعـدها يفكـر فـيما سـيقوله للخالـة جمـيلة (Cemile) عـن المحـلات والأرض النارغة " . ص١٣٤ .

استخدام الكاتب للرمز في الرواية :

يعطـي أورخـان بامـوق مكانًـا في روايته للرموز والأفكار التي تُظهر جنوحه باهتمام لموضـوع الـزمان، تُعـد الـساعة إحدى الرموز الأساسية في روايته، فساعة البندول التي تـوجد في منـزل نيـشان طاشـى لا تعـني الزمان فقط، بل تعني الحياة العائلية المنضبطة، واستماع جودت بك لطقطقة بندول الساعة في قصر الباشا أثناء زيارته لخطيبته وهو يقول لنفـسه : " هـذه العائلـة مثل الساعة " ، وأثناء احتفال جودت بك عند بلوغه سن الثامنة والستين بالعيد مع أحفاده وأولاده بساعدة كان يفكر في وصوله إلى أهدافه وامتلاكه لبيت يعمل كالساعة، وفكر قائلاً: انظر لهذا، كل شيء كان من أجل هذا: هذا الدفء الذي يعطـي الـثقة، وصـوت المدفـئة الذي يُمتع الأُذن والبيت الذي يعمل كالساعة، كل هذه الأشياء كانت ممتعة وطويلة مثل النوم " ص١٠٦ .

أمـا في الاجـتماع الذي غضب فيه محيي الدين من رفيق أثناء سكره، فقد أظهر حينها رغبته في كسر ساعة البندول، وحقده على النظام العائلي. ص٤٨٥ .

وفي اللـيلة الـتي ماتـت فـيها نـيجان هانم لاحظ أحمد حفيد نيجان هانم عدم طقطقة بندول الساعة :

" التفت ونظر إلى الساعة، وكانت العقارب تشير إلى التاسعة، ومن أجل عدم تضييع الوقت خطر بباله أن يضبط الساعة، إنما تكاسل " ص٥٨٦ .

في الفصل الذي كان عنوانه الزمان والإنسان الحقيقي، ذكر به أن المهندس عمر بعد أن اشـترى قـصراً قـديمًا ومـزرعة في أرزنجـان (Erzincan)، واستقر هناك، وعلى وكان لا يـستخدم الـساعة، وكـان يكتفـي بمعرفة الوقت بشكل تقريبي حسب ضوء النهار، هذا يوضح أسلوب الحياة الجديد.

تابع السرد في الرواية :

مـن المميـزات الـتي تلفـت الانتـباه في سـرد رواية جودت بك وأولاده هي الأهداف المتحـركة (Leitmotirler). فقـد اسـتفاد أورخـان بامـوق من طريقة تجسيد (Thomas Mann) للأهـداف المتحـركة مـثل : بربـشة عـيون نيجان هانم، وجسم ملك الضخم، وتـسمية عمـر لنفسه بـ " فاتح " وتسمية أصحابه له بـ [1](Nastigna) ومثل تسمية ضياء

(1) Nadtigna!?

(Ziya) بـالـ " شـبح " تعبيراً عن تبعيته، ومن ناحية أخرى توجد أهداف متحركة مجسدة في أراء دنـيوية وثقافـات ومعيـنة مـثل : Voltaire, Rousseau, Baudelaire, (بودلير، روسو، فولتير)

تابع التعريف بالرواية:

تظهـر أمامـنا طـوال الـرواية مـصطلحات الـنور والظـلام بأشـكال متـنوعة، وهـي مـصطلحات منتـشرة في أوروبـا عـن ثقافـات الـشرق والغرب، وهناك أيضًا أقوال عن " جلجـة صـوت الجـرس المعلـق علـى بـاب الحديقـة " وهـذا تعبير عن الهدف المتحرك (Leitmotiv) الذي يوضح الدخول والخروج من بيت نيشان طاشئ.

اسـتفاد أورخان باموق من فن الاقتباس الأدبي والمونتاج، ومن الفقرات المأخوذة من أخـبار الجـرائد مثل : " رئيس وزراءنا يتقابل مع المسئولين الفرنسيين، للتوصل إلى نتائج مناسبة من أجل فضيحة هاتاي (Hatay) " ص١٨١ .

وهـناك أيـضًا إعلانـات الجـرائد عـن جهـاز التـبريد المُـصنَّع لإخوان بورلا (Burla) ص١٨٢ .

ولافتات التحذير في القطارات " ممنوع البصق داخل المقصورات " ص٥٠٧ .

الاقتباسات الأدبية : حول تعليق "Holderlin" على موضوع الشرق والغرب :

" الـشرق كالمستبد المحتشم تمامًا، الذي يدق الإنسان الأرض بقوته وبنوره الذي بهر الأبـصار : فهـو يُعلّم الإنسان الجثا قبل أن يتعلم المشي، ويُجبر الإنسان هناك على تعلم الدعاء قبل تعلم الكلام! " ص٢٧٣ .

الاقتباس الخفي : الثلج مثل العصفور الذي يفقد زوجته . . . . " ص٤١٦ .

انحـياز (Goethe) لقـول هيبوقـراط (Hipokrat) الحـياة قـصيرة، إنمـا الفـن خالد " ص٨٧٩ .

تـوجد بالـرواية الأمثلة التي تثبت أن أورخان باموق استخدام بمهارة التيار الشعوري والمـنولج الداخلـي، من فنون السرد الحديث، المثال على هذا أثناء انتظار جودت بك في الـصيدلة لنداء الدكتور من أجل أخيه، رأى في هذا الوقت أنواع الشكولاته (Topler)، وأنواع الخمر وزجاجات الماء أنواع vittel.vichy, Apollinariz

وفكر حين ذاك أن إسكى نازي (Eskinazi) يأكل من هذه الأنواع، وكان جودت بك قـد مـر علـى محلـي إسـكي نازي ليطالبه بالأموال التي أخذها منه، لكنه لم يجده بالمحل

وهمهـم قـائلاً: "إسكى نازى يأكل، والباشاوات الذين يعيشون في القصور يأكلون من هـذه الأنـواع! مـاذا أفعـل أنا؟ أعمل وسوف أتزوج، وأخي الكبير مريض لكنه لم يمت فهو كالفجل [1]، المرأة الأرمانية [2] بسبب تجارتي لم يكن لدي وقت للحب، الآن أستطيع أن أتـزوج! الانـتظار ممـل! مـاذا يُكـتب علـى هذه الزجاجة يُمكنني أن أقرأه بالعكس: المستحضرات الطبية الأجنبية . . . . والثانية الطبية العثمانية" ص٣٠.

المـثال الآخر على التيار الشعوري والمنولوج الداخلي أو الذاتي هو: أثناء حوار وفيق مع عثمان نظر رفيق إلى السحاب في السماء:

كانـت مجمـوعة كـبيرة مـن الغـيوم تقترب من مجموعة صغيرة أخرى وهمهم قائلاً: "مخصـصات العـضوية . . . . نعـم يجب أن تقرر . . . . كأن هذه الغـيوم تنتظـر الغـيوم الأخـرى . . . . مخصصات العضوية . . . . سوف أموت".

سـوف نمـوت جمـيعًا، يطلـبون مـني أن أدفـع مخصـصات العـضوية، وعندهـم حق . . . . إنمـا سـأفكر في هـذا في المـستقبل. ما يريد عثمان أن يفعله . . . . تقـترب الغيوم من بعضها لماذا تغضبني مثل هذه الأشياء الصغيرة؟ . . . . ذهبت الـيوم لمـباراة كـرة قدم بين فريق فنار و"وفا" لم أكن والآن نعود للبيت، يغضب عثمان مـني لأنـي لم أكـن كما أراد هو . . . . هو على حق . . . . إنما سنموت جميعًا!" ص٤٣٨.

تابع السرد في الرواية:

الـسرد الـسائد في الـرواية هو موضوع إلهي أو بمعنى أخر التعبيرات المفسرة والتعليق علـى كـل الأشـياء ومعـرفة كل شيء وقراءة القارئ لما يدور داخل أبطال الرواية مثال: القـسم الـذي عنوانه "أكل العيد" كتب أول جملة في هذا القسم فمن طريقه هذا السرد: "سـندت نـيجان هـانم كـوعها علـى مفـرش الطاولة المنقوش وجمعت يديها تحت ذقنها كانـت تنظر إلى طبق البورسلين الذي أمامها وهي تفكر: "حسنًا فعلت بإخراجي الطقم المـنقوش بالـنجوم، فقـد كان داخل الفترينة لعدة سنوات دون استخدام، سوف نشرب

---

(١) كالفجل: تعبير بالتركية يدل على أن صحته جيدة.

(٢) الأرمانية: كناية على أن المرأة ملعونة.

الـشاي بعـد الظهـر داخـل الفناجين المنقوشة بالورود الزرقاء التي أهدتني! ياهم جدتي لأضـمهم إلى جهـاز عرسـي، مع الأسف فقد كسر منهم فنجانين. لماذا لا أخرج الطقم الفـضي لكـن ألمعـه؟ إذا لم اسـتخدم الطقـم الفـضي في مـثل هـذه الأيـام فمتـى سوف أسـتخدمه؟ يجـب أن يـستخدم كـل شـيء بسرعة أول مرة أخرجت فيها مفرش الطاولة المنقوش كان في العيد الكبير الماضي:

إذا كـان قطعـة مـن جهـاز عرسـها فهـذا يعـني أنها حافظت عليه طوال ثلاثين عامًا باهـتمام شـديد. ولاحظـت نـيجان هـانم ولادة غريـزة غـريبة داخلـها وهـي استهلاك واستخدام كل الأشياء المحفوظة في الفتارنى والعلب والدواليب والصناديق. ص٩٩.

تابع السرد في الرواية:

من أنجح نماذج سرد "موقف هي الفقرة التي سردت لحظة موت جودت بك فالكاتب يعـرف حـياة بطـل الـرواية بكـل أبعادهـا وكـراوي للـرواية نقل لنا الحياة بمهارة شديدة بالتعليق والتفسير كأنه داخلها.

"سـوف أنـام بعد الظهر! تم لاحظ صعوبة تنفسه. كان قد حبس ذات مرة في الغرفة وهـو صـغير، وأغلقـوا علـيه الباب، الباب أم اللحاف؟ غالبًا كان اللحاف فوقه، كان أخـيه الكـبير نـصرت فـوق اللحـاف وكـان نصرت يضغط على اللحاف لكي يمنعه من الخـروج من تحته. لم يكن جودت يستطيع التنفس، وفكر قائلاً: يجب أن أتنفس! فجأة تذكـر دوائـه ثـم سمـع صوت أقدام تصعد على السلالم مؤكد أحدهم يحضر لي الشاي .... ليـتني نـائم .... أخـذ نفـس هـذه هـي الأزمة .... في الحقـيقة سيغـضبون مـني بعـد أن تعـدى .... وسـوف أذهب إلى السرير وأنام .... وفكـر كـيف كـان الناس يدورون من حوله وكيف قام من السرير بعد أن عـدت الأزمـة القلبـية وفجأة كان الكريى أرتفع به لأعلى واقترب من سطح المنضدة وفي الـنهاية فوجـئ أن رأسـه اصـطدمت بالترابيـزة. يالـه مـن شيء مؤسف وشعر بصعوبة وانـسداد نفسه كأنه داخل اللحاف وحاول أن يتمالك أعصابه بكل قوته حتى لا تصطدم رأسه مرة ثانية بالترابيزة، وأدرك حينما أنه لم تعد لديه قوة وفكر: كأني داخل اللحاف. وتنظـر لـي امـرأة. يـصرخ صـينية الشاي .... ظلام وصمت داخل اللحاف" ص٢٠١.

الأسلوب / لغة الرواية :

تـوجد أقسام كبيرة في الرواية مكتوبة بتعبير (هو ، هي) أما ملاحظات دفاتر المذكرات طـرحت بتعـبير (أنا) عامة فالكاتب في هذه الملاحظات يكون في موقف التعبير الشخصي وأحـيانًا كـان أسـلوب العـرض بطـريقة التقريـر ، وأحـيانًا أخـرى بطـريقة المـنلوجات الداخلية .

عامـة تكون راوية التعبير في هذه الملاحظات هي النظر إلى الباطن مثل ملاحظات يوم الجمعة بتاريخ ٢٤/ ١٢ :

" مازلـت مريـضًا نفس الحرارة ظهري يؤلمني من كثرة النوم على السرير كل ما أفعله يومـيًا هـو قـراءة الجـرائد أنـام في الـسرير كالمـسكين مثل (Oblomor) . أنا أنفعل نفس الأشياء دائمًا قراءة الجرائد و Yoltaire, Rousseau والنظر لكسل إلى الأشجار والسماء التي تظهر من الفتحة الضيقة بالنافذة أنا أفعل نفس الأشياء طوال اليوم . . . . أنا أخجـل مـن جسدي الضعيف والمريض ومن روحي التي تتعفن من الكسل وعدم القدرة على أخذ القرار " ص٢٣٥ .

ملاحظات على لغة الرواية :

أحيا أورخان باموق الحوارات بموقف التعبير المحايد إنما كثرة تكرار الإضافات بشكل يلفـت الانتـباه مـثل قال ، سأل قائلاً : وما شابه ذلك لا يتناسب مطلقًا مع تألقه ومهارته الـتي أظهـرها من الحين للآخر . فعندما فتحت صفحة (١١٨) بكل عشوائي وجدت بها تكرار كلمة (قال) ثمانية مرات ، (سأل قائلاً) مرة ، (قرأ قائلاً) مرة وقول " همهم قائلاً " مرة أيضًا .

كـثيرًا مـا كانت زاوية التعبير هي النظر للباطن واهتمام الكاتب بأبطال الرواية أعطى مكانًـا كـبيرًا لمنظوره النظر الباطن إذا وجب أن تعطي مثال فسيكون الآتي : عندما ذهب رفـيق ليـتقابل مـع سـليمان (Sulegan) وبعـد أن جاءت سيرة أبنه (ابن رفيق) ستعرف شعور وما دار الفكر رفيق في ذلك الحين :

رؤية الكاتب للتنوير في فرنسا :

" فكـر قائلاً التنوير الذي استمر في فرنسا لمدة ٥٠ عام لم يكمل عندنا الخمسة أشهر ، لم يقـرر إذا كـان سـيقول هـذا الكـلام لـن يجـرح الكاتـب فقط بل يحرج نفسه أيضًا إنما المناقـشات الـتي دارت بيـنه وبين المهندس الألماني ، وأقوال (Holderlin) أحبت في ذهنه الأقوال التي قيلت على المفاهيم غير الواضحة ، والنور والظلام .

ملاحظات على مقدرة الكاتب على معالجة الرواية:

يتقمص أورخان باموق من الحين للأخر دور أبطال روايته ونقل الأحداث والحياة وكأنه يعيش معهم المثال على السرد بأسلوب نقل واقع: نقل واقع الحياة: نقل إلينا الكتب بتقمص شديد الكلمات التي قالتها نيجان هانم أثناء غضبها بسبب ظهور ابنتها عائشة (Ayşe) في الشارع مع ابن المدرس عازف الكمان.

" (إنما لم ترد التفكير في أشياء سيئة)، على كل حال فقد أرسلت ابنتي إلى سويسرا، سيكون ابن ليلى (Leyla) هناك، رمزي (Remzi) محترم وظريف وذو تربية حسنة ربما يكون بدينًا قليلاً، ويحرك عقله ببطء مثلما يحرك ذراعه ويداه. على كلم حال فهو أفضل من أبيه المدرس عازف الكمان. " ص٣٣٥.

ملاحظات بشأن وجود بعض الأخطاء اللغوية:

أريد أن أشير في إلى وجود بعض الأخطاء اللغوية التي لفتت انتباهي في رواية جودت بك وأبنائه أو بمعنى أدق عدم انتباه الكاتب لشيئين لا يمكن أن تغفل على كاتب مثله يملك كل هذه القوة في التعبير في استخدام كلمتا (معدة، قلب): ففي صفحة (٢٠١) – تذكر جودت بك أن ذراعه كان يؤلمه في المساء، ثم قال إن معدته هي التي كانت تؤلمه. المقصود بالمعدة هنا هي المعدة كعضو وكان يؤلمه وهنا استخدمت كلمة معدة في مكانها المناسب. بيد أن تحت عنوان (صوت المعدة) المقصود بالمعدة هنا ليس صوتها كعضو، إنما قصد الصوت الذي يصدر من داخل الشاعر، ألا وهو صوت القلب. لم يترك أورخان باموق انطباعًا باستخدام اللغة التركية الأصلية. لا أعتقد أن الكاتب وضع نفسه في هذا الموقف المحرج بالاختلاف الذي أحدثته كلمة (قلب) كي يهرب من هذه الكلمة.

تابع لغة الرواية:

توجد بالرواية بعض التعبيرات التي نُقلت إلى اللغة التركية من اللغات الغربية وكونت "التعبيرات الترجمية" كما في الجملة الموجودة بصفحة (٤٠٦)" يا إلهي ما نوعية البشر الذين يعيشون تحت هذه السماء" بينما التعبير المنتشر في اللغة التركية هو "هذا الدنيا" وبعد تعبير "ارتداء ملابس ساخنة" نوع من هذا النقل التعبير الصحيح هو "ارتداء ملابس سميكة".

تابع التعريف بالرواية :

وصّل أورخان باموك روايته إلى حجم الـ ٥٨٧ صفحة بارتياح داخلي مثل الكُتّاب الواثقون من جاذبيتهم في التعبير ، وساهم هذا المبدأ بشكل كبير في إعطاء اهتمام للتفاصيل . فعند سرد الكاتب لشخصية أحمد المولعة بالتفاصيل تشعر بأنه يصنع نوع من النقد الذاتي ، السبب في عدم ارتباط البنية العضوية لبعض الأقسام متعلق بطول الرواية . أي أنك تأخذ انطباع أن شمولية الرواية لن تصاب بأي ضرر لو حذفت منها بعض الأقسام الرواية التي جعلت العائلة بؤرة لها ، أعطت مكانًا لتفاصيل حياة أشخاص من البيئة المحببة للعائلة وخلقت بهذا أقسام قابلة للحذف ، حتى لو كان وظيفي من جهة انعكاس المنظر العام (Panorama) الاجتماعي لثقافة الزمان .

ونحن نعتقد أن رواية "جودت بك وأبنائه" تستحق المدح ، ليس لأنها الرواية الأولى للكاتب فقط ، بل ولأنها منتج فني جديد! تضم إلى الروايات التركية المعاصرة الناجحة .

رواية "اسمى أحمر"
للروائي التركي المعاصر أورخان باموق
دراسة في الرؤية والمضمون

مقدمة :

الرواية التركية هي إحدى الفنون الأدبية الحديثة الوافدة من أوروبا مع بدايات عصر التنظيمات (النصف الثاني من القرن التاسع عشر). وقد أسهم فن الترجمة عن الآداب الأوروبية – بشكل ملحوظ ـ في تطور هذا النوع الأدبي في تركيا. بالإضافة إلى عوامل أخرى داخلية: إجتماعية وثقافية.

وتُشبه الرواية التركية الحديثة في نشأتها الرواية العربية إلى حد كبير، فهي وليدة التفاعل الأدبي التركي مع الحضارة الغربية، حيث بدأت مرحلة جدًيدة في تاريخ تركيا الحديثة [*].

ولقد وقع اختيارنا على دراسة رواية "اسمى أحمر" للروائي التركي المعاصر أورخان باموق (١٩٥٢م)، حيث أن تلك الرواية قد فازت بجائزة إيمباك Impac الأدبية الدولية، التي منحتها له بلدية مدينة دبلن في سبتمبر ٢٠٠٣م بأيرلندا.

وقد انتهجنا في هذه الدراسة المنهج الاجتماعي الذي يُعنى ببيان العلاقة التي تربط بين الواقع الاجتماعي ومضمون النص الأدبي [١]، والبحث ينقسم إلى عنصرين أساسيين هما:

أولاً: الرواية والكاتب:

١ـ أهمية الرواية.
٢ـ التعريف بالكاتب وثقافته.
٣ـ الرواية التركية المعاصرة.

---

[*] ذكـر ذلك الأستاذ الدكتور / محمد هريدي في مقالته المعنونة بـ "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر" (١٨٧٠ – ١٩٧٠م) الـتي وردت ضمن المجلة الفصلية (القصة)، العدد ١٧، السنة الخامسة، سبتمبر ١٩٧٨م، ص١٢٩.

٤ـ اللغة في رواية "اسمي أحمر".

ثانيًا: العالم الروائي لأورخان باموق:

١ـ القضايا العامة التي تدور حولها رواياته.

٢ـ مضمون رواية "اسمي أحمر".

٣ـ أهم القضايا التي ناقشتها رواية "اسمي أحمر".

٤ـ ونختتم الدراسة بتقديم ملخص لها، بناءً على العناصر التي وردت في دراستنا متضمّنة أهم آراء النقاد الأتراك في رواية "اسمى أحمر" لأورخان باموق، التي تقدم رؤية أدبية متقدمة، لأن الرؤية هي جوهر أي عمل أدبي جيّد وخالد.

أولاً: الرواية والكاتب:

١ـ أهمية الرواية: "اسمى أحمر" هي أحدث أعمال الروائي التركي أورخان باموق، وقد صدرت هذه الرواية باللغة التركية عام ١٩٩٨م، وهي العمل الثاني الذي يلقي الضوء على جوانب الحياة التاريخية والاجتماعية والإبداعية الفنية والثقافية في المجتمع العثماني في القرن السادس عشر، وعلى موضوعات أكثر أهمية تتعلق بجماليات الفن الإسلامي، والمؤثرات الثقافية الغربية المدمرة [٢].

وعلى ضوء قول سيزا قاسم فإن الرواية – بشكل عام ـ في المقام الأول هي فنّ زمني يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السرعة، وهي من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان. وإن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض، بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي. فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء [٣].

وتمثل هذه الرواية قفزة جديدة لباموق في عالم روايات ما بعد الحداثة [٤]، رغم محاكتها الماضي البعيد، واحتوائها على زمن لم يعد فاعلاً في الحقيقة، ومن جهة أخرى تمثل ظاهرة استثنائية في عالم النشر خاصة في تركيا، حيث تقدر مبيعاتها إلى الآن بحوالي ٢٥٠٠٠٠ نسخة إضافة إلى ترجمتها إلى العديد من اللغات [٥].

وكما ترى سيزا قاسم، فإن للوظيفة الافتتاحية في الرواية الواقعية أهمية كبرى وهي: إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بعطائه الخلفية العامة

لهذا العالم، والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج فيما بعد [٦].

حصلت هذه الرواية على جائزة دبلن أي. أم. بي. إيه. سي الدولية لعام ٢٠٠٣م، من دبلن بأيرلندا. وقد تناولتها الصحافة العالمية بتعليقات عديدة أبرزها قول مجلة سبكتتور Spectator "إنها رائعة"، وقول جريدة الأوبزرفر Observer "إنها عظيمة". كما أثنت عليها جريدة نيويورك الأمريكية New York بقولها "إنها فخمة". أما جريدة جارديان Guardian فقد قالت عنها "إنها لا تُنسى". وعلى الرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن، ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا إلا مؤخراً بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي [٧].

الرؤية:

كتب أفكات آلتنيل من جريدة الأوبزرفر Observer قائلاً:

"الرواية عظيمة ... ففي ها العالم المملوء بالتزوير حيث من المحتمل أن يتعرض البعض لخطر فقد الإيمان بالأدب، نجد أن كاتبنا باموق هو الشيء الحقيقي، ولربما يظل هذا العمل واحداً من الأعمال الروائية الحديثة القليلة التي سيتذكرها الناس حتى نهاية هذا القرن".

كما كتب مورين فريلي من مجلة النيوستسمان New Statesman:

"إن رواية اسمى أحمر تفوق أي كتاب آخر يمكن أن أتصوره، فهي لا تجسد مفارقات الماضي والحاضر لاسطنبول فحسب، بل تجسد جمالها البغيض والسرمدي. كما يمكننا القول أنها عمل نموذجي تقريباً. فهي لا تستحق سوى جائزة نوبل".

وذكر فيليب هينشر من جريدة السبكتتور Spectator:

"الرواية رائعة ومحيرة ومثيرة ... فهي تختلف اختلافاً واضحاً عن الرواية الغربية التقليدية التاريخية المثيرة ... فهي رواية رائعة، حالمة، عاطفية، عظيمة وخلابة بشكل يتسم بالأصالة".

كتب أورخان باموق ست روايات، ترجم منها إلى الإنجليزية أربعة روايات. فقد فازت رواية القلعة البيضاء The White Castle بالجائزة المستقلة للرواية الأجنبية لعام ١٩٩١م، كما أحدثت رواية الحياة الجديدة حساسية في موطنه الأساسي وأصبحت

أكثر وأسرع الروايات رواجًا في تاريخ تركيا. وتم بيع ما يزيد عن ٢٥٠٠٠٠ ألف نسخة من رواية "اسمى أحمر" التي نشرت باللغة التركية عام ١٩٩٨م.

ولمزيد من التأييد لرواية أسمى أحمر:

يقول ديك دافيس من ملحق التايمز الأدبي Times Lirerary Supplemint :

"تعد رواية اسمى أحمر من الروايات المقنعة بشيء موجع للقلب . . . لذا فإن الرواية تُعد رائعة وذكية وتدور حول أمور هامة من الناحية الشكلية. ولكن لا يعد هذا الوصف الشامل تجسيدًا حقيقيًا لما أشعر به تجاه عظمة هذا العمل، والتي تكمن في قدرتها على تناول الأمور ببساطة، الأمر الذي يحاول الروائيون دائمًا أن ينجحوا فيه، ولكن لم ينجح سوى القليل. وتعكس الرواية النسيج العاطفي والعقلي والمادي للحياة اليومية في تركيا بشكل مقنع تمامًا. واستطاعت الرواية أن تؤدي ذلك بمزيد من الرحمة والسخاء والإنسانية".

وأشار هيول ويليمز من جريدة الجارديان Guardian أن الرواية:

"عمل فلسفي مثير يدور حول الصدام بين وجهتي نظر للمعنى الفني والذي يُعد أيضًا تباينًا بين حضارتين عالميتين مختلفتين. ويتحدث العمل الروائي العظيم عن عصره؛ ففي الأسبوع الذي وقعت فيه التفجيرات الانتحارية في أمريكا، أحدثت هذه الرواية المتميّزة دويًا يستحق أن يُسمع . . . ﴿فالرواية﴾ تمثل عملاً يصعُب فهمه وله جذور عميقة. وبغض النظر عن أن الرواية مجرد "قصة تاريخية"، إلا أنها تتميز بوجود أسلوب سرد لا يُنسى، يمزج بين الماضي والحاضر. كما تتسمُ الروايةُ بالفن الراقي ذو الجاذبية الشعبية، والتي جعلت من باموق أعظم كتاب تركيا الأحياء . . . ففي هذا العمل الفريد والرائع، يستطيع باموق أن يكون الوحدة الفائقة للفهم".

وأوضح جون آبدايك من جريدة النيو يوركر The New Yorker قائلاً:

"يعرض باموق الصبر والقدرة البنائية لمؤلفي القرن التاسع عشر، وورثتهم مثل توماس مان [٨] . . . وتتضح عبقريته في إحساس عميق باللغز والإزدواجية".

وكر توم هولند من جريدة الديللي تيليجراف Daily Telegraph أن:

"عمل باموق ينطوي على التعقد اللذيذ لفن الزخرفة العربي للعصور الوسطى والمعروف بـ Medieval Arabesque، ذلك التأثير الذي يحكم عليه بشيء من الجمال، وذلك لأن معرفة باموق بالماضي الثقافي لتركيا لا يُضارعها سوى اهتمامه

بالأشكال الروائية الحديثة. ومن الناحية الفنية، تعتبر رواية اسمى أحمر رائعة جداً تحتاج وتستحق اهتمام شديد".

ووصف إس. بي. كيلي من جريدة سكوتلاند أون صن داي Scotland on Sunday رواية اسمى أحمر بأنها:

"مزج برّاق للغز جريمة قتل وقصة ما بعد الحداثة، كما أنها قصة رومانسية تاريخية. ومما لا شك فيه، أنه يمكن تشبيه هذه الرواي برواية اسم الوردة للكاتب آمبرتو إيكو [٩]، فعلى الرغم من التشابه الكبير بين الروايتين، إلا أن باموق له طابعه الخاص به من ناحية الأسلوب القوي والتشخيص الراقي . . . وتعد رواية اسمى أحمر بكل ما تحتويه من قصص داخل قصص، وتأملات فلسفية، وشخصيات معقدة نموذجًا هائلاً لما يمكن أن تقوم به الرواية . . . فيا لها من رواية ساحرة".

وكتب آلن ماسي من جريدة السكوتسمان The Scotsman عن الرواية قائلاً:

"تشبه قراءة هذه الرواية كون الإنسان في حلم رائع مملوء بالسحر، ولكن ثمة عقلية متشددة لهذه الرواية. ويكتب باموق بمزيد من الحيوية والاستمتاع الشديدين . . . فالرواية كتاب يمكنك أن تنخرط فيه كليًا. وسوف يمر من يقرأ هذه الرواية بمزيد من السرور".

ويشير موراف أوبرين من جريدة الإندبندانت أون صن داي Independent on Sunday إلى أن:

"رواية اسمى أحمر تجمع ما بين كونها رواية بوليسية، وبحث فني، وقصة نفسية مثيرة. والأهم من ذلك، أن الكاتب يجد نفسه أمام ندم شديد وغير عادي على مبادئ الحرفية التي طواها التاريخ ولم تعتد بها الموضة".

٢ - التعريف بالكاتب وثقافته:

أورخان باموق، المولود في اسطنبول عام ١٩٥٢م من أبرز روائيي تركيا المعاصرين، وأكثرهم جرأة وأوسعهم انتشاراً واستحقاقًا لما ناله من أهمية وذيوع، إذ تُرجمت أعماله إلى ما يزيد على عشرين لغة إلى الآن [١٠].

نشأ باموق في مدينة اسطنبول في كنف عائلة بورجوازية، وأنهى في عام ١٩٧٠م تعليمه المتوسط في مدرسة "روبرت كولدج"، ثم تخرج عام ١٩٧٦م من المعهد العالي للصحافة بجامعة اسطنبول، وتابع بداية دراسات في الهندسة المعمارية، قبل أن ينتقل إلى

الصحافة ومنها إلى الكتابة، وحاز جوائز أدبية عديدة في تركيا وخارجها، وتثير كتبه في الواقع ردود فعل متطرفة، من الإدانة القصوى إلى التكريس المطلق، ففي حين يتهمه المثقفون الإسلاميون مثلاً باستغلال الموضوعات الدينية والتاريخية التي غالبًا ما تشكل نسيج رواياته باسم الحداثة الغربية، لا ينفك العلمانيون يلومونه على انتقاده الصريح لأيديولوجيا الدولة (١١). وقد رفض الكاتب أخيراً قرار الحكومة التركية تكريمه عبر منحه لقب "فنان دولة" الذي يعتبر أهم لقب ثقافي في البلاد، مستنكراً انتهاكها بعض حقوق الإنسان وسجنها الكُتّاب وتقييدها حرية التعبير (١٢)، إلا أن تمرد باموق غير استعراضي عامة، ورغم أن للسياسة حضوراً مضمراً في أدبه لكن الأدب هو همّه الأكبر.

والذين يعرفون الروائي التركي أورخان باموق يعرفون أنه أكثر كُتاب تركيا إثارة للجدل في الأوساط الثقافية والنقدية في بلاده، بالإضافة إلى ما يتمتع به من حضور جيد على الساحة السياسية والنقدية المحلية والعالمية، وبينما يوجه إليه الاتهام بأنه يستثمر موضوعات هامة ذات علاقة بالثقافة والتاريخ في الترويج لنفسه وللثقافة الغربية ما بعد الحداثية، تواجهه المؤسسة العلمانية بالمزيد من الشعور بالقلق تجاه عدم تقديره أيديولوجيتها عدا تلك الآراء التي تتهمه بالتعقيد والانهماك في الذاتية.

لكن إذا كان باموق قد شكل ظاهرة في عالم النشر، فإن ذلك يعود بالتأكيد إلى أهميته بالنسبة لأولئك الذين يقدرون وقوع تركيا في أزمة الهوية بالانتماء إلى كل من الشرق والغرب. وربما كانت ظاهرة انتشار باموق في قارتي آسيا وأوروبا قد ارتبطت بظاهرة أخرى لا تقل أهمية في الترويج لأعمال الرواية، وهي ترجمة هذه الأعمال التي وصلت حتى الآن إلى عشرين لغة (١٣).

٣ - الرواية التركية المعاصرة:

أهم الموضوعات التي أثيرت في الأدب التركي الحديث والمعاصر كانت حرب التحرير، تلك الحرب التي استفاض في الكتابة عنها معظم كُتاب تركيا المشهورين، أمثال محمد رؤوف (١٨٧٥ - ١٩٣١م)، وآقا كوندوز (١٨٨٥ - ١٩٥٨م)، وصدري أرته م (١٨٩٣ - ١٩٤٣م)، ويعقوب قدري (١٨٩٩ - ١٩٧٤م)، وخالدة آديب (١٨٨٤ - ١٩٦٤م)، ورشاد نوري (١٨٨٩ - ١٩٥٦م)؛ وقد أدانت مؤلفات هؤلاء

الأدباء الأهداف الاستعمارية للدول العظمى، كما تُلاحظ إدانة عامة في مؤلفات الأدباء الترك لكل أعداء تركيا [١٤].

وقد حظيت العلاقات الاجتماعية الاقتصادية بنصيب كبير من اهتمام الكُتاب الترك المحدثين [١٥]، كما حظيت المرأة أيضًا باهتمام بالغ من جًانب معظم أدباء تركيا (ابتداءً من فترة التنظيمات وحتى الآن) [١٦].

وعند تتبع الأدب التركي من نهاية القرن التاسع عشر الميلادي –يُلاحظ إلى جانب وجود إعجاب بحضارة الغربـ وجود مَن يعادون ظاهرة التفرنج من بين الروائيين الترك [١٧].

وقد عكست الروايات في مرحلة ما بعد الجمهورية (١٩٢٣م وحتى الآن) المشاكل الاجتماعية في المجتمع التركي مثل الريف التركي، أوضاع الموظفين، إضافة إلى تبني بعض أدباء الترك المحدثين لنظام الحكم السائد (العلماني) [١٨]. كما حظي موضوع الإنسان الفقير ومصيره في المجتمع باهتمام كبير من الكُتاب الترك، كما في روايتي "رحمة، وتساقط الأوراق" لرشاد نوري [١٩]. وعبر الأدباء أيضًا في تلك الفترة عن انعدام وجود العدالة الاجتماعية [٢٠]، وبالطبع فلم توفق الثورة الكمالية في القضاء على مشاكل المجتمع، مثل الفقر والمرض وغيرهما.

وفي نهاية الثلاثينات لفت أنظار القراء في تركيا كُتّاب جدد مثل "صباح الدين علي" (١٩٠٧ – ١٩٤٨م) الذي سعى من خلال أعمال الفنية إلى معالجة مشاكل الشعب [٢١] (خاصة الريف التركي). واشتهر في هذه الفترة أيضًا الشاعر المعاصر أورخان ولي (١٩١٤ – ١٩٥٠م)، كما اشتهر أيضًا "رفعت إيلغاظ" (١٩١١ – ١٩٩٣م)، و"سعيد فائق" (١٩٠٦ – ١٩٥٤م) الذين سعوا من خلال إبداعاتهم الأدبي إلى خدمة أبناء وطنهم [٢٢].

وإذا أردنا الحديث عن الاتجاهات الأدبية في الرواية التركية المعاصرة، لابد من ذكر الاتجاه المعاصر (Modernizm) ذلك الاتجاه الذي بدأ مع بداية الستينيات من القرن العشرين [٢٣]، وقد ولد هذا الاتجاه عودة الكُتاب إلى موضوع حرب التحرير التي دارت في تركيا في العشرينات من القرن العشرين. لقد زاد عدد المؤلفات التركية التي تناقش مسألة الاستقلال القومي، كما زاد الحديث عن انقسام المجتمع التركي إلى طبقات متفاوتة. من هنا بدأ التعبير عن الواقع – من جانب الروائيين التركـ من المنظور

التاريخي [٢٤]. وقد منح هذا الأسلوب الكتاب الترك فرصة الحديث بيسر وعمق عن الإنسان التركي. وبذا نشأت الواقعية الإجتماعية (Toplumsal Gerçecilik) في الأدب التركي. وهكذا يتضح لنا أن الأدب الواقعي قد استقر في الأدب التركي المعاصر [٢٥].

٤ - اللغة في رواية "اسمي أحمر":

أما عن لغة باموق فهي لغة سرْدية / أدبية، تخاطب القارئ وتمنحه كما ذكرنا امتياز "وجهة النظر"، وتُحمّله وزر هذا التدخل على حد سواء، ولطالما ردد باموق في حواراته أنه يرغب في ابتكار كتابة تعكس نسيج الحياة في مدينة اسطنبول، ويمكن القول إنه نجح في ذلك على نحو بارع، لأن كتاباته مثل مدينته تتأرجح في توازن دقيق بين الشكل والفوضى، بين التخطيط وانعدام التناسق، بين سحر الماضي وغزو الأسمنت، وأيضًا بين وجهيها الشرقي والغربي [٢٦].

وتكمن مهارة باموق في لغته الهذيانية [٢٧]، الضبابية التي يقدّمها عمدًا، المهجنة بين حدي العقلانية والهلوسة. لغةً هي سلسلة من المتاهات والتعرجات والمنعطفات والمنحدرات التي لا تؤدي إلى مكان أو التي تؤدي بالأخرى إلى اللامكان، حتى إننا نتساءل: هل ثمة غاية سيدركها الكاتب بعد كل هذا الترحال، وما عساها تكون؟

وعلى سبيل المثال فها هو في الفصل المسمى "أنا جثة" يقول [٢٨]: (لم أعد سوى جثة الآن، جسد في قاع أحد الآبار. وعلى الرغم أنني التقطت آخر أنفاسي منذ فترة طويلة ماضية، وتوقف قلبي عن النبض، فلا أحد سوىالقاتل الحقير يعرف ما حدث لي. وبالنسبة لهذا القاتل البائس، فقد تحسس نبضي، واستمع إلى نفسي ليتأكد أنني توفيت، ثم ركلني بعد ذلك في الحجاب الحاجز، وحملني إلى حافة البئر، ثم رفعني وقذف بي إلى أسفل البئر. وبينما كنت أسقط، تصدعت رأسي التي حطمها القاتل بحجر؛ وتهشم وجهي وجبهتي ووجنتي؛ تحطمت عظامي وامتلأ فمي بالدم.

وظللت مفقودًا مدة أربعة أيام تقريبًا: فمن المؤكد أن زوجتي وأبنائي يبحثون عني. ومن المؤكد أن ابنتي التي أجهدها البكاء تحملق بحزن شديد، في بوابة ساحة الدار. نعم، أعرف أنهم جميعًا بجوار النافذة يتمنون عودتي).

لقد لفت نظرنا استخدامه لعنوان "أُدعى أسود"، حتى إنه بلغ إحدى عشرة مرة، وعلى سبيل المثال يقول [٢٩]: (وبمجرد أن دخلنا ميدان الديوان، أحاط بنا صمت

عميق، وشعرت أن قلبي يدق دقًا شديداً حتى في عروق جبهتي ورقبتي. وتتراءى لي هذه المنطقة التي طالما وصفها زوج أختي "أنيشته" والآخرون الذين زاروا هذا القصر وكأنها فردوس إلهي لا يُضارع جمالها أي مكان. ولكن، لم أشعر بسمو الرجل الذي دخل السماء، بل شعرت برجفة ووقار العابد. شعرت أنني مجرد خادم بسيط لسلطاننا والذي أعرفه الآن تقريبًا أنه حقًا الأساس لكل هذه المنطقة الأرضية. حملقت في طيور النورس التي كانت تجوب الخضرة، والأكواب الذهبية التي تلقي بالمياه على النافورات، وعلى رُسل الوزير العظيم المربوطين في الحرير الذين يبدون وكأنهم يتحركون بدون أن يلمسوا الأرض. كما شعرت بمتعة خدمة سلطاننا، ولم يكن هناك شك في أنني سأكمل كتاب سلطاننا السري، والذي أحمل تحت ذراعي لوحاته التي لم تنتهي بعد. وبدون أن أعرف بالضبط ما كنت أفعله، وجدتني أتبع الخياط وعيناي مُثبته على بُرج الديوان كالشخص المسحور بالخوف أكثر من الرهبة).

ومن النماذج الأخرى التي لفتت نظرنا تحت نفس الاسم السابق "أُدعى أسود" قوله: (بعد غياب اثنتي عشرة عامًا دخلت اسطنبول مثل الشخص الذي يسير وهو نائم. "تناديه الأرض"، هكذا يقولون عن الرجال الذين يوشكون على الموت. وفي مثل حالتي، كان الموت هو الذي شدني إلى المدينة التي ولدت وتربيت فيها. وعندما عدت أول مرة، تخيلت أنه لا يوجد سوى الموت؛ وبعد ذلك سأقابل أيضًا الحب. ولكن كان الحب شيئًا منسيًا بعيد المنال مثل ذكرياتي عن حياتي في المدينة) (٣٠).

وتحت العنوان نفسه كتب في الفصل الثالث والثلاثين ما يلي (٣١): (هربت محبوبتي شكورة الأرملة الوحيدة الحزينة بخطوات سريعة، ووقفت كما لو أنني مُندهش في هدوء منزل اليهودي المشنوق وسط شذا اللوز، وأحلام الزواج الذي تركته وهي مستيقظة. وكنت مرتبكًا، ولكن كان عقلي يتحرك في اضطراب وهياج سريع جداً لدرجة أنه كان يؤلمني. وعدت إلى المنزل سريعًا دون أن أحصل على فرصة الحزن بشكل مناسب على وفاة زوج أختي "أنيشته". ومن ناحية، كان هناك شك شديد يُساورني: هل استخدمتني شكورة زوجتي كلعبة في مُخطط كبير؟ هل كانت تخدعني؟ ومن ناحية أخرى، كانت خيالات الزوج السعيد تتراقص أمام عيناي بشيء من التحدي).

لقد لاحظنا أن الاسم الذي حملته الرواية وهو "اسمى أحمر" قد تم تناوله في فصل واحد، ووجدنا باموق يقول: (أسمع السؤال على شفتيك: ما معنى أن أكون لونًا؟

اللون هو حس العين وموسيقى الأصم وكلمة في الظلام. ونظراً لأنني سمعت الأرواح تتهامس –مثل حفيف الرياح– من كتاب لآخر، ومن شيء لشيء لآلاف السنوات، فاسمحوا لي أن أقول أن حسي يُشبه حس الملائكة. ويُنادي الجزء الجاد مني على رؤياكم. بينما يحلق الجزء المرح منيَ في الهواء مع نظراتكم. وكم أني محظوظ أن أكون أحمر! إنني ناري. إنني قوي. أعرف أن الرجال يراقبوني وأنه من الصعب مُقاومتي) (٣٢)

وباموق خطير كذلك لأنه يدفعنا نحن قراء "اسمى أحمر" إلى الحافة، فيمتحن قدراتنا بدلاً من أن يكون هو الممتحن، يدفعنا إلى التكهن والابتكار "يورطنا" في صناعة القصة، فنشعر أحياناً كما لو أن روايته تبحث عن معانيها بمعزل عنه، كما لو أنها تُكتب للتو أما أعيننا وبنا، وهو خطير بخاصة في ذلك الأسلوب المغناطيسي المربك المتحدي، الذي يحض به الإنسان على النظر في داخله، على البحث عن هويته وحقيقته، وعلى طرح "الأسئلة الكبرى" حول ثنائيات الشرق والغرب، التشابه والاختلاف، الجماعة والفرد، الواقع والخيال المعنى والعبث، اليقين والالتباس وسواها من التناقضات والتشابكات التي تصوغ الكيان والشخصية والخصوصية (٣٣).

لقد ابتكر صوراً قليلة الشيوع، أو أعاد ابتكارها، على الرغم من لغته غير المتكلفة في استعاراته المتواترة (٣٤).

ثانيًا: العالم الروائي لأورخان باموق:

١- القضايا العامة التي تدور حولها رواياته:

مما لاشك فيه أن للتأثيرات الغربية في الحياة التركية التقليدية، و"الهوس" التركي بالوجه الأوروبي، وتنازع البلاد بين هويتين وانتماءين، حضوراً بارزًا وأساسيًا في روايات باموق (٣٥)، وهو يستخدم التناقضات والازدواجيات من كل نوع لخدمة هذا الحضور، لكنه إذ يرفض نزعة الثقافة التركية إلى "تغريب" نفسها بتجاهلها التقاليد والجذور، إنما يفعل ذلك ليؤكد أن مفهومي الشرق والغرب غير موجودين حقًا، بل هما وجهان للحضارة نفسها" (٣٦)، أما الهوية فهي الذاكرة في رأيه، أو الماضي الذي يروم الانتصار على النسيان وبناء المستقبل، يقول في هذا الصدد: "إذا حاولتم قمع الذاكرة من أن يعود شيء منها إلى السطح أنا هو من يعود(٣٧). بذلك يتضح لنا أن باموق بغى في الدرجة الأولى، من خلال مزجه هذا بين الذاكرة والمستقبل، بين الأسرار الصوفية والحكايات الإسلامية التقليدية، والأدب الشعبي، واللغة التجريبية لما بعد الحداثة، لا أن

يروي قصة الصدام بين الشرق والغرب، بل أن يصور على الأرجح علاقة الشغف التي تربطهما معًا، شغفٌ ملتهبٌ إلى حد يدفعنا إلى التساؤل هل يمكن للثقافات أن تتبادل الهوى مثل الأفراد؟.

أورخان باموق روائي "شهير" بعضهم يصف كتابته بالفلسفية، وآخرون بالتاريخية، وثمة من يربطها بالفانتازيا الحديثة لكنها في الواقع خليط من كل ذلك وأكثر [٣٨].

كانت بدايات أورخان باموق في الواقعية التقليدية، لكن تجربته الروائية تطورت في إيقاع سريع ومكثف منذ كتابه الثاني "البيت الصامت" (١٩٨٣م)، لتدخل في لعبة الترميز والمرايا [٣٩]، وهي لعبة مألوفة لدى كتاب الفانتازيا الكبار من أمثال إيتالو كالفينو [٤٠]، وخورخي لويس بورخيس [٤١]، فضلاً عن الحضور الواضح لتأثيرات فوكنز [٤٢] في كتاباته. هكذا نشهد في جملة طبقات متراصة ومتشابكة من المعاني والأسرار، كما لو أن تحت كل حقيقة تكمن حقيقة أخرى على نحو متراكب يذكر بالدمي الروسية، كتابة صعبة مجازية معقدة "مذنبة" بامتياز في ذهنيتها إذ لا شيء من العفوية فيها، بل يمكن القول أنها جولة مصارعة مع الكلمات، وإن بدت للوهلة الأولى "بسيطة" وتلقائية.

هناك روايتان من روايات باموق تقع أحداثهما في العهد العثماني هما "القلعة البيضاء" و"اسمى أحمر". وإذا تساءلنا قائلين هل هذه التركة العثمانية لا زالت موجودة في اسطنبول اليوم؟ يعتقد باموق إن ما بقى من الحضارة العثمانية في اسطنبول هو فن العمارة الجيدة، والتقليد السيء الخالي من الإلهام والتجديد، وفن العمارة مهم جداً بالنسبة لباموق، إذ أن الطراز العثماني موجود في كل مكان في اسطنبول. طالما أن هناك أعداداً كبيرة من المساجد. لقد ترك العثمانيون في هذا المجال بصمة واضحة يمكن ملاحظاتها في كل أوجه الحياة في تركيا. في حين أنهم لم يتركوا -على حد قول باموق- الكثير في مجال الأدب، وفي الرسم [٤٣].

غداة بدء نشر جريدة "ميلليت" رواية "جودت بك وأولاده" لأورخان باموق في حلقات مسلسلة، بدا للقارئ التركي للوهلة الأولى، أن باموق يتدرب على نسخ الكتابة التقليدية ليشار كمال (١٩٢٢م)، أو هو خرج من معطفه ليبتعد عنه [٤٤] ويصبح نجم الرواية التركية. على أن اسم باموق لمع فور دخوله عالم الأدب، فلفت الأنظار إليه بقوة إثر صدور روايته الأولى التي ذكرناها، وهي تحيط بعائلة غنية تسكن في "نيشان طاشي" في اسطنبول، وترسم مسارات تركيا في القرن العشرين من خلال ثلاث منعطفات كبيرة:

انهيار الإمبراطورية العثمانية (١٩٠٥م)، وفاة أتاتورك (١٩٣٨م)، والفوضى والانقلابات العسكرية في سبعينات القرن الماضي، وكل ذلك في عيون عائلة جودت بك ١٩٩٠م [٤٥]، ومع صدور رواية "القلعة البيضاء" الصادرة في تركيا عام ١٩٨٥م، قالت نيويورك تايمز عن المؤلف: "ظهر نجمٌ في سماء الشرق".

يلاحظ قارئ روايات باموق حضور صورة اسطنبول القوى في كتاباته [٤٦]، والتي تعتبر جسرًا طبيعيًا وثقافيًا وتاريخيًا بين آسيا وأوروبا، يعود تاريخها إلى الأزمنة الغابرة فهي كانت عاصمة الإمبراطوريات الرومانية والبيزنطية والعثمانية، وهي المدينة التركية التي تقع في القارة الأوروبية ويعشقها باموق ويحكي قصص حاضرها وماضيها.

ينزع باموق في رواياته إلى السرد والوصف بحثًا عن هوية شخوصه، ولكن في إطار الحياة الاجتماعية والتاريخية لبلده تركيا [٤٧]، في استثمار القضايا المرتبطة بالنوع القصصي في بنائه السردي، باحتوائه على عناصر شديدة الإيغال في لعبة الحداثة، وخصوصًا ما يتعلق بوجهات نظره المتعددة. يعيد تفكيك الواقع ويُشكله في ضوء ما يتوافر لديه من التاريخ القديم وعلاقته بالتاريخ الإسلامي [٤٨]. ولا تشكل الحياة في الريف موضوع مؤلفاته القصصية، إذ كان ينزع إلى السرد بحثًا عن هوية شخوصه [٤٩]، وفي هذا البحث سردٌ مثيرٌ للشجن، تختلط فيه التفاصيل التاريخية برؤى تختطف الأبصار، حيث يمكن أن نقرأ التحولات المثيرة لبلد تجاوزه التاريخ.

يجمع باموق في رواياته بين الثقافة الشرقية (ابن عربي و"ألف ليلة وليلة") والغربية (بورخيس وكالفينو) ولا يتردد في اختبار مختلف وسائل الكتابة مثل لصق الحكايا التاريخية، أو الأسطورية، سواء أكانت تلك المستعارة من النصوص القديمة [٥٠]، أو تلك التي هي وليدة خياله الخارق.

ويشكل خلط الأساليب في روايات باموق لوحة من الفسيفساء بالغة الثراء، فهي في "القلعة البيضاء" مثلاً نجده يكتب عن مشكلات الهوية والعلاقة بين الشرق والغرب في عناصره التي تمزج بين التاريخ والفلسفة والخيال والغموض [٥١].

يروي باموق في "القلعة البيضاء" التي كتبها عام ١٩٧٩م، وتُرجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٠م وإلى العربية عام ٢٠٠١م عن حياة عالم إيطالي في القرن السابع عشر، يخرج في رحلة بحرية من البندقية إلى نابولي فيقع في قبضة القراصنة العثمانيين، الذين يسوقونه إلى اسطنبول ويبيعونه إلى عالم تركي يعامله معاملة حسنة، خاصة بعد اكتشافه أنه يمكن

الاستفادة من خبرته في تلك الأثناء، وحين يشعر السيد بنوع من الانسجام الروحي مع عبده، الإيطالي الذي شكل له الكثير من التقدم التكنولوجي والعلمي الغربي، يطمح هذا السيد إلى تقمص شخصية عبده، وتنتهي الحكاية بأخرى يتحول فيها القارئ مستطلعًا لنمط الحياة الاجتماعية والسياسية في بلاط السلطان العثماني حيث يعرف المزيد من أسرار القصر وممارساته غير الحضارية (٥٢).

وفي معمل العالم التركي ينكب الشخصان على اختراع دواء ضد السل، فينجحان في اكتشافهما هذا مما يغبط السلطان العثماني، الذي يطلب منهما تصميم سلاح حربي لمواجهة الأعداء، وبعد أن يخترعا مدفعًا يحاول السلطان تجريبه في إحدى معاركه ضد البولنيين للاستيلاء على "القلعة البيضاء" فتبوء التجربة بالفشل. وخوفًا على نفسه يهرب العالم التركي (السيد) ليعيش في البندقية، حيث يتحول عبدًا في منفاه، في حين يبقى العالم الإيطالي في السلطنة العثمانية. الواقع أن هذه الرواية القصيرة تلخص في موضوعها بحسب النقاد الأتراك أزمة العلمانية التركية التاريخية، ومرحلة التجدد وتداعياتها الباعثة على السخرية، وإن كانت من الطراز الغربي، حيث نقرأ عن اسطنبول الباب العالي، والعلاقة بالغرب خلال القرن السابع عشر الميلادي (٥٣).

في روايته "الحياة الجديدة" نقرأ عن اسطنبول الآن، وزمن العولمة وسيارات تقطع البر الأناضولي، وتربط مدنًا حديثة بقرى نائية مازالت تقيم في العصور الوسطى (٥٤)، وتبدو الرواية أشبه بقصة فيها التحري عن شخص غامض شأن العولمة نفسها.

وبعد سنوات يكتب أيضًا أنه نزل إلى المرفأ وقابل صياد سمك أخبره أن القارب بات يعلق في أماكن من البوسفور كانت قبل زمن قصير بعيدة الغور يستطيع جلال أن ينظر إلى مياه البوسفور وهي تلمع فضية تحت نور القمر وأن يراها تتبخر وتتلاشى وتهبط إلى أن يظهر قاع المضيق الذي يعطي اسطنبول الحياة يجف البوسفور فيظهر التاريخ السري لهذا العالم المكتنز بالأخبار والحكايات والحوادث المدفونة طبقات لا تحصى من الوحل والأحذية القديمة، والهياكل العظمية والبيوت الغارقة والحيوانات والدلافين فضلاً عن سيارة بويك يكتب جلال في الصحيفة أنه طالما أراد العثور على هذه السيارة.

وروايتا باموق "الكتاب الأسود" و"الحياة الجديدة" سنة ١٩٩٤م كما يقول فريدريك جيمسون هما الأقرب إلى الأعمال الروائية ذات الرموز الوطنية السياسية، لاعتبارات تتعلق بمنظوريهما السياسي والعام، اللذين يشرح من خلالهما المؤلف

إشكالية الحياة في المجتمع التركي المعاصر، ومع ذلك فإن هاتين الروايتين تنتميان فيما يتعلق بالشكل والتقنية السريعة إلى رواية ما بعد الحداثة الغربية المنشأ، وإذا كانت هذه هي إحدى المرات التي يغامر فيها باموق بتوجهه نحو الرواية الغربية في تقنياتها، فهي بلا شك مناورة في سياق الرواية التركية الحديثة [٥٥].

ومضمون رواية أورخان باموق "القلعة البيضاء" سنة ١٩٩٨م، التي تُرجمت إلى اللغة العربية أيضًا، يدور حول مشكلات الهوية والعلاقة ما بين الشرق والغرب [٥٦] وهي الثيمات الأكثر المشتمل عليها أدب ما بعد الحداثة في عناصره التي تمزج ما بين التاريخ والفلسفة، والخيال والغموض والخرافة، نراها لدى كُتاب مثل "بورخيس" و"نابوكوف" [٥٧] و"أثالو كالفينو" [٥٨] وربما غيرهم بالمقارنة بباموق.

ويروي هذا العمل حكاية شهر زادية عن حياة عالم إيطالي شاب من القرن السابع عشر يخرج في رحلة بحرية من البندقية إلى نابولي فيقع في قبضة القراصنة العثمانيين ويسوقونه إلى اسطنبول، ويبيعونه فيشتريه عالم تركي ويعامله معاملة حسنة خاصة بعد اكتشافه أنه يمكن الاستفادة من خبرته وسعة إطلاعه، وفي تلك الأثناء التي يشعر فيها الخوجة بنوع من الانسجام الروحي مع عبده الإيطالي الذي يكشف له الكثير من أسرار التقدم التكنولوجي، والعلمي الغربي من الطب إلى الألعاب النارية، حتى يطمح السيد إلى تقمص شخصية عبده الأوروبي، وحتى تنتهي الحبكة الشهرزادية بأخرى يتحول فيها القارئ على مستطلع لنمط الحياة الاجتماعية والسياسية في بلاط السلطان العثماني، ويعرف المزيد من أسرار القصر وممارساته غير الحضارية خاصة عندما يتعلق الأمر بمعاملة السلطان لسجينيه العالمين التركي والغربي اللذين يُسخرهما من أجل مصلحته، ويحملهما على الاجتهاد في تصميم سلاح حربي يفشلان في صنعه. رغم سعة إطلاعهما وعلمهما، والواقع أن هذه الرواية القصيرة تلخص في موضوعها أزمة العلمانية التركية التاريخية، ومرحلة التجديد وتداعياتها الباعثة حتى على السخرية وإن كانت من الطراز الغربي [٥٩].

أما في روايته "ثلج" فيبدو أنه عاد إلى مناخات ياشار كمال (١٩٢٢م) الريفية، فبطل الرواية شاعر تركي يعود من ألمانيا إلى تركيا بعد أكثر من عقد أمضاه في المنفى، بعد أربعة أيام فقط ينطلق البطل إلى مدينة (قارص) الحدودية لكتابة تقرير عنها، إنها بقعة منسية لا

يفطن إليها أحد من أبناء العاصمة، وما أن يدخل البطل المدينة حتى ينهمر الثلج، وفي الرواية يغادر باموق المدينة لى الريف، حيث يغطي الثلج كل شيء.

وروايات باموق كلها من "جودت بيك وأولاده" سنة ١٩٨٢م، أول أعماله الروائية إلى اسمى أحمر كلها من النوع الذي يعيد تفكيك الواقع، ويُشكله في ضوء ما توفر لديه من تاريخ قديم وعلاقة بالثقافة الإسلامية "التي تُغني روايته" ومن المعاصرة (٦٠).

وبعد نشر هذه الرواية تساءل الكثيرون عن قدرة رواية أورخان باموق على الانتشار، على الرغم من عدم قدرتهم التعامل مع أسلوبه شديد التعقيد، وجاء في مقدمتهم كُتاب مثل "أمين كولسان" الكاتب الصحفي بجريدة "حريت" وأحمد تأثير كسلالي من نفس الجريدة أيضًا، الذي وجه إليه الاتهام بمهاجمة المؤسسة الأتاتوركية السياسية، وثمة ما يثير الجدل حول اتهام باموق المؤسسة السياسية بضيق الأفق، وعدم القدرة على التعامل مع القضايا الهامة، مثل القضايا المتعلقة بمصادرة الإبداع، وتقييد حرية المبدعين، والزج بهم في السجون، وعدم القدرة على الموازنة في المشكلات الخارجية.

وكانت أولى تلك الأعمال الروائية "جودت بيك" سنة ١٩٨٢م وهي ملحمة عائلية يدور موضوعها حول حياة إحدى العائلات البرجوازية في مدينة اسطنبول، وقد صدرت بعد ثماني سنوات من البحث عن ناشر، وعلى الرغم من أن أعمال باموق الأولى لم تكن بتلك الكلاسيكية، إلا أنها كانت تجسد جزءًا هامًا من نظرته إلى طبيعة الحياة في المدن التركية التاريخية بما فيها اسطنبول، المكان الذي يصفه باموق بانعدام التناسق وانعدام العلاقات الهندسية.

إن كل أعمال باموق الروائية بما فيها روايته الشهيرة "القلعة البيضاء" سنة ١٩٧٩م المترجمة إلى الإنجليزية في سنة ١٩٩٠م والمترجمة إلى العربية سنة ٢٠٠١م، روايات تاريخية تسلط من خلالها الأضواء بوضوح على موضوع هام هو أزمة الهوية، كل الأعمال هي في الواقع نموذجٌ صادقٌ لمحاولته التوفيق بين الحداثة وبين التقليدية في كتاباته الروائية، ولو أنه يظهر في رواية أخرى هي "الكتاب الأسود" سنة ١٩٩٠م على نحو شديد التأكيد على هويته الروائية التي تتجاوز حدودها القومية إلى ما بعد الحداثة.

يرى معظم نقاد الأدب التركي إن كتابات باموق جديدة وتجريبية، أما باموق نفسه فيرى أن كتاباته نوع من إعادة الاكتشاف، إعادة اكتشاف الموروث التركي القديم، كما أنه يضيف أنه يسعى إلى البحث في كلا الجانبين، البحث عن الجديد والابتكار على

مستوى الشكل، وعموماً فإن باموق يقول إنه يكره تلك الأعمال الروائية الواقعية التي تعود إلى القرن التاسع عشر. ولذا فإنه يتوق –بلا أي شعور بالخجل- إلى سرقة الأشكال الأدبية الأخرى من الغرب، وفي الوقت ذاته يضيف إليها شيئًا من الموروث القصصي الإسلامي والكلاسيكي، ويقول أنه يخيل إليه أن الجمع ما بين أمرين مختلفين هو من العناصر التي تُشبه إعطاء شحنة من القوة للعمل إذا كنت تملك الموهبة والطاقة اللازمة للقيام بهذا. ومع أنه سيظهر في البداية وكأنه تقليد إلا أنه سيتطور ويفرز شيئًا جديداً بمرور الوقت.

ويضيف باموق قائلاً إن هذا هو ما يفعله طوال الوقت، وأن أي نص يفرزه الأسلوب التجريبي الغربي، والأسلوب التقليدي الإسلامي، يحمل في داخله تلك الشحنة الكهربائية التي تحدث هو عنها، كما يضيف قائلاً بأن هذا الشيء يخدمه ككاتب.

وقد صرح باموق بقوله: إن العناصر الإسلامية التي تظهر في كتاباته على شكل قصص وحكايات ترد ضمن سياق أعماله الروائية، مثال على هذا الإشارة المتكررة إلى قصص العشاق (خسرو وشيرين)، كما أضاف قائلاً: إنه يخيل إليه أن (خسرو وشيرين) وكل قصص العشاق التي ورثها الأتراك في تاريخهم الإسلامي هي هاملت وماكبث وأُوديب الثقافة التركية المحلية، هذه القصص ظلت متداولة على مدى أكثر من ٥٠٠ و ٦٠٠ عام. وإذا لم يكن الناس قد ورثوها بهذا الشكل، فقد أورثتهم إياها الطبقة الحاكمة والمثقفة.

ويوضح باموق قائلاً: إنها الثورة التي تلقاها في طفولته، وربما أنه لم تكن لتتوفر في تلك الأيام اختراعات كالصور ولا السينما ولا التلفزيون، وكان الناس يختزلون في أذهانهم الصورة نفسها، لقد ربط هؤلاء الناس حياتهم، كما ربطوا قصص الحب التي تخصهم بهذه القصص، وكانوا يتباهون بها في مغازلاتهم ورسائل العشق التي يرسلونها إلى أحبائهم، لكن كل هذه القصص قد ضاعت الآن، ويضيف قائلاً إن ما يقوم بعمله في الوقت الحاضر هو إعادة تصوّر هذه القصص وكتابتها.

وقد أوضح باموق أكثر من مرة في أجهزة الإعلام التركية أنه يكتب للقارئ التركي، كما يكتب أيضًا للقارئ العالمي، ويقول: "مع ذلك فلا القارئ التركي ولا القارئ العالمي يقبل ما أكتبه، ففي تركيا يتهمونني باستغلال هذا الموروث القديم في تسويق أعمالي والترويج لها في الغرب!، إن روايتي "اسمى أحمر" هي بكل المقاييس عمل

إبداعي من الطراز الأول، وفيما تقوم صحيفة الأوبزفر اللندنية بنشر تفاصيل المناظرة التي يقودها "روبرت مكروم" حول موت الرواية الراقية زاعمًا بأنها ليست بالأولوية بالنسبة للناشر البريطاني لأنها لا تحقق أرباحًا مادية، فإن بقية الأعمال الروائية من جهة أخرى تُباع بشكل جيد، حتى أن النسخ التي بيعت منها إلى الآن تتراوح ما بين ١٥٠ ألفًا – ٢٠٠ ألف نسخة [٦١].

ويرى أورخان باموق في كل من الروايتين الشعبية والراقية (الفنية) إنها تحقق أفضل المبيعات، لكن كيف يحدث هذا في تركيا؟ إن رواج الرواية الشعبية في المقابل وتراجع مستوى الرواج الذي تواجهه الرواية الراقية لا يعني موت الرواية الراقية، حيث أنها لا تزال تتمتع بالاحترام الشديد، وهو الشيء الذي لا تتمتع به الرواية الشعبية بالمقارنة، ويضيف قائلاً إنه بالإضافة إلى ذلك فإن الاختلاف الشديد، بين الرواية الشعبية وبين الرواية الراقية غير واضح، وإذا كانت الفجوة بين الاثنين موجودة باستمرار، فإن ذلك يعني التحدي الحقيقي بالنسبة للكاتب الجيد، الذي ما عليه سوى أن يأخذ شيئًا من الرواية الشعبية، ويحوّله إلى شيء رفيع المستوى، أو يفعل العكس فينزل بمستوى الرواية الراقية إلى مستوى الرواية الشعبية، ويقول باموق عن نفسه إنني أمثل حالة استثنائية في تركيا، كما أنه لا توجد عندنا رواية شعبية، فلا يوجد (عند الترك) مثلاً كُتاب كـ "بريجيت جونز" أو "باربرا كارتلاند" أو "دانييل ستيل" وهؤلاء يشبه قراؤهم في الغرب مشاهدي التليفزيون عندنا وبهذا فإن القُرّاء الأتراك يبدون أكثر ثقافة بالمقارنة بالقراء الغربيين لكن عيبهم الوحيد هو أنهم قلة.

وقد صرح باموق أكثر من مرة بأنه يتمتع بحضور قوي على الساحة السياسية، على الرغم من أنه لم يتعمد هذا الشيء. ويضيف قائلاً: إن أفضل الكتاب اليساريين من الجيل الذي سبق جيلي دمروا أنفسهم بكتاباتهم السياسية، ومع أنني من جهة أخرى أعتبر نفسي كاتبًا يساريًا، فإنني ومن جهة أخرى أفضل أن أكون كبروست [٦٢]، وكذلك جوليو كورتازار [٦٣]، وكلنا يعرف أنه كان مغرمًا بالسياسة، ومع ذلك فقد كتب أدبًا منفصلاً عن السياسة، أريد أن أكون مثل هؤلاء، ولا أريد أن أخضع كتاباتي للمعايير الأخلاقية التي يتمسك بها المحافظون.

سأله أحد الصحفيين قائلاً: (في "اسمى أحمر" كتبت "يجب على المرء ألا يتعامل مع الفن كمهنة، حتى يتجنب الشعور بخيبة الأمل، أما المال والسلطة فيجب البحث عنهما

في مكان آخر، هل تؤمن بهذا؟ وقد كان رد باموق: (إنني أضع كل مشاعر القلق والتردد وكل أرائي السلبية والإيجابية في الفن والنجاح والمنافسة والغيرة والإخلاص والأمل في أن يذكرك الآخرون، وحتى لا ينسونك كل هذه الأفكار التي ناقشتها، وتلاعبت بها هي أفكاري، ومع ذلك فهي أفكارك وليست أفكاري "كنت أعيش على نفقة والدي لسنوات طويلة قبل نشر أول رواية لي، وخلال تلك المرحلة لم أحلم بتحقيق أي ربح مادي من وراء كتابتي، وكل ما كنت أحلم به هو الشعور بالسعادة وبعد ١٥ سنة بدأت أفكر في الربح المادي، ومع ذلك فأنا مازلت عند رأيي بأن على الفنان أو الكاتب الشاب ألا يحلم بالربح المادي، الذي يمكن له أن يحققه من وراء كتابته أو فنه، والواقع أن المال يأتيك إذا أدرت له ظهرك تماماً، كما يقول المثل "المرأة لا تأتي إليك إلا إذا أدرت لها ظهرك "

يقول باموق عن روايته جودت بك وأولاده – لقد أمضيت أربع سنوات في كتابة هذه الرواية وبعد ذلك أي خلال تلك الثماني سنوات قمت بتأليف كتب أخرى، وكنت أعيش مع والدتي المطلقة التي لم تشجعني على الكتابة، ولم يكن لدّي المال الكافي، وكنت أتجنب الاختلاط بالآخرين بسبب ذلك، وبالتالي فما الذي يمكنك أن تفعله سوى الكتابة لقد تعلمت هذا، وتعلمت أن أكتب لمدة عشر ساعات في اليوم تماماً كما يفعل رجل الدين الملتزم، وكل ما كان يدفعني إلى مواصلة الكتابة هو الإيمان بموهبتي، كنت سعيداً بالقراءة والكتابة، ولم أرد في الواقع حياة غيرها.

يرى النقاد أن رواية "اسمى أحمر" تُشكل إضافة مهمة إلى أسلوبه الروائي المنتمي بشكل واضح إلى مدرسة ما بعد الحداثة.

إن أورخان باموق يقدم للقارئ التركي والإنساني عموماً هوية للمدينة ذات القلبين المشلوحين على ضفتي البوسفور. يمكن القول إنه كاتب السيرة الفانتازيا الإسطنبولية، مثلما يمكن القول إن نجيب محفوظ هو راوي الحكايات القاهرية [٦٤].

ما يميز أورخان باموق عن غيره من الكتاب الأتراك هو أن الكتابة –عنده- تعني الوجود بالنسبة له. وهو وإن كان لا يعني بالتأكيد أنه الأكثر إلتزاماً، إلا أنها الطريقة التي يعرف بها نفسه بإيجاز شديد، وحتى وإن كانت الكتابة نوع من التعبير عن الذات، أو الحب، أو الإشارة، إلى التوافق مع الحياة، وإعطائها المعنى، فإنه يبدو مع ذلك مغرماً بها كمهنة على المستوى الذي يعنيه ككاتب وكروائي، وعلى صعيد آخر لا يرتبط بهذا

التعريف البسيط عندما ترتبط الكتابة بموضوعات كالتاريخ أو السياسة أو الجمال أو أي من الموضوعات المتعلقة بوجوده الإنساني.

ويُروى عن باموق قوله عن نمط التفكير ورؤية العالم على المستوى السياسي، أن الوجود العثماني ما زال حاضراً في تركيا. لقد كانت إمبراطورية مركزية. وكانت تشوبها البيروقراطية، والتواجد الملحوظ للجيش في الحياة السياسية، كما أن هيمنة اسطنبول على غيرها من المناطق التابعة للسلطة كانت قوية. وكذلك سيطرة الدولة على الحياة الثقافية. هذه الأشياء تجعل الحرية صعبة وتقيّد حرية التعبير، إن هذه الآلية المضادة للحرية التي تريد أن تفرض سيطرتها، هي السبب الكامن وراء عدم الانفتاح بشكله الحقيقي، وعدم تحول تركيا إلى دولة ديمقراطية، وهي آلية موروثة عن العثمانيين، الذين كانوا يعملون جاهدين من أجل السيطرة على كل شيء (٦٥).

٢- مضمون رواية "اسمي أحمر":

في اسطنبول، وفي أواخر التسعينيات من القرن السادس عشر، أمر السلطان في الخفاء بإعداد كتاب عظيم احتفالا بحياته وإمبراطوريته، يقوم بإعداده أفضل فناني العصر، وذلك على الطراز الأوروبي. ولكن عندما قُتل أحد رسامي الصور متناهية الصغر، كان على سيده أن يبحث عن مساعدة خارجية. والسؤال هل راح الفنان المتوفى ضحية المنافسة المُهينة، أم الغيرة الرومانسية أم الإرهاب الديني؟

تدور الرواية حول لغز جريمة قتل مثيرة. كما تعد نوعًا من التأمل في الحب والإخلاص الفني والتوترات بين الشرق والغرب. وتعود أحداث هذه القصة إلى فصل الشتاء من عام ١٥٩١م، وكما هو شأن الواقعيين، فقد خصّ أورخان باموق صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي، ثم عاد إلى الوراء، ربما لسنوات طويلة. لإعطاء القارئ الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم الرواية الخاص. حيث يُقتَل الرسام "ظريف أفندي" على يد صديق له يعمل رسامًا، ويُلقي به في بئر. وكان سبب قتل "ظريف أفندي" أنه تحدث عما سيتم إعلانه للمُنحازين لـ "الخوجه أرضروملي"، إذ جرّمه "ظريف أفندي" في كتاب أعده من أجل السلطان.

يقول في الفصل الخامس من الرواية تحت عنوان "أنا عمك المحبوب" (وقلت: "كما فعلت أنت في الحفل مع الخطاطين ورسامي اللوحات مُتناهية الصغر في منطقة تبريز، فإنني أُعد لوحة متناهية الصغر مرسومة. وزبوني، في الواقع، هو معالي السلطان،

أساس هذا العالم. ونظرًا لأن هذا الكتاب يُعتبر سرًا، فإن سلطاننا قد أعطاني مالاً بمعرفة رئيس الخزانة. ولقد توصلت إلى تفاهم مع أحد الفنانين الأكثر موهبة ومعرفة التابعيين لمرسم سلطاننا. وإنني لفي طريقي لأسند لأحدهم رسمًا لكلب، وآخر لرسم شجرة، وآخر لإعداد رسومات للحدود، وسُحب في الآفاق. كما جعلت آخر مسئولاً عن رسم الخيل. كنت أريد الأشياء التي رسمتها لتمثل عالم سلطاننا ككل، كما هو الحال في لوحات الأساتذة الفينيقيين، ولكن تختلف لوحاتي عن الفينيقيين في أنني لا أريد عمل مجرد تصوير للأشياء المادية، بل تجسيدًا طبيعيًا للنزوات والسعادة والمخاوف الداخلية للمنطقة التي يحكمها سلطاننا") (٦٦).

وقد ألف هذا الكتاب "ظريف أفندي" على يد "انيشته أفندي" في منازل الرسامين الملقبين بـ "ليللك" "Leylek" و"زيتين" "Zeytin".

يُستدعى "انيشته أفندي" إلى اسطنبول لمساعدة ابن أخيه قارا "Kara". وكان قارا Kara قد أحب شكوره "Şeküre" ابنة انيشته افندي، وعندما صرح بحبه لم يستطع دخول المنزل مرة أخرى. لأن شكوره "Şeküre" أخبرت والدها بما حدث. ولهذا يطوف قارا بالمدن، لكنه لم يقدر على نسيان شكوره مرة أخرى. ويعود بعد إثنى عشر عامًا عندما يستدعيه "انيشته أفندي".

وتزوجت شكوره "Şeküre" وأصبح لها طفلان. وذهب زوجها للحرب، لكن مضت أربعة أعوام ولم يعد. ويحب شكوره "Şeküre" أخو زوجها "حسن"، ويسعى لإقناعها. ولهذا السبب تعود شكوره "Şeküre" إلى عائلة أبيها. وتبدأ المكاتبات بين شكوره Şeküre وقارا Kara.

يزور القاتل "انيشته أفندي". وتظهر له آخر صورة لـ "ظريف أفندي"، التي قُتل بسببها، ويقول بنفسه له إنه القاتل. ولم يكن أحد في المنزل آنذاك، فقد حملت الخادمة الأطفال وذهبت بهم إلى السوق، بينما كانت شكوره "Şeküre" تلتقي بـ قارا" Kara. ثم يقتل القاتل "انيشته أفندي".

تلجأ شكوره "Şeküre" لـ قارا "Kara" لأنها أصبحت بلا مُعين. فيُساوم قاضيها، ويطلقها من زوجها، ثم يتزوجها هو، ويعاهدها بأنها ستصبح زوجته في مقابل إنهائه للكتاب الذي بدأه والدها.

ويتزوج قارا "Kara" من شكوره "Şeküre " . ويقومان بإخفاء جثة "انيشته" . ويدّعي "حسن" أخو زوج شكوره "Şeküre " أن هذا الزواج باطل، لأن أخاه الأكبر سيعود من الحرب. وفي صباح يوم الفرح يُعلن موت "انيشته أفندي" . فيعلن السلطان أنه سيضطهد كل الرسامين بسبب وجود قاتل بينهم لم يُعثر عليه.

ولهذا يجتهد "عثمان" رئيس الرسامين مع قارا "Kara" للوصول للقاتل عن طريق مقارنة أسلوب الرسامين والمصورين. لم يستطع قارا "Kara" دخول فراش شكوره Şeküre طالما أنه لم يجد القاتل. ولهذا يقضي ليلته في القصر لأنه يسعى لمعرفة القاتل، وتأخذ شكوره "Şeküre " أطفالها وتذهب بهم إلى منزل "حسن" . وعندما يعلم قارا "Kara" بذلك يقوم بإرجاع شكوره "Şeküre " إلى المنزل.

ويذهب أولاً قارا "Kara" فجأة إلى منزل "كله بك" "Kelebek" ويعرف أنه لا ذنب له. ثم يذهب قارا "Kara" وكله بك" "Kelebek" ، فجأة إلى منزل "ليلك" Leylek ويبحثون في منزله عن الصورة الأخيرة التي سرقها القاتل، لكنهم لم يستطيعوا أن يجدوها. ولهذا يذهب الثلاثة فجأة إلى منزل زيتين "Zeytin" ويفتشونه، لكن لم يكن زيتين "Zeytin" في المنزل. فيذهبون إلى التكية القلندرية التي يذهب إليها دائمًا ويجدونه هناك. وفي نهاية الحوار يتضح أسلوب زيتين "Zeytin" فيُفهم أنه القاتل. فيقومون بخز عيني زيتين Zeytin . ويهرب زيتين Zeytin من أيديهم بعد أن يجرح قارا "Kara" في يده بالخنجر الذي أخذه قارا "Kara" من ابن زوجته الذي كان لـ "حسن" . فيقبض "حسن" على زيتين Zeytin الذي أراد أن يرى "المرسم" للمرة الأخيرة، ويقوم بكسر رأس زيتين Zeytin مدعيا بأن قارا "Kara" صديقه وأنه اختطف معه شكوره "Şeküre " ؛ ولم يظهر "حسن" بعد هذه الحادثة مرة أخرى. وهكذا وجدت شكوره Şeküre أبًا لأطفالها، والتقت بمن كانت تشتاق إليه منذ سنين.

وقد لاحظنا أن نموذج البطل في الرواية لم يتغير، وحوادث الرواية القليلة وأفكارها الكثيرة كلها مسخرة لخدمته. المؤلف لا يخلقه ويقدمه لنا انطباعًا وراء انطباع، وموقفًا إثر موقف، وفكرة تصطرع مع فكرة، ثم نموًا لهذا كله، وانتفاضًا بالحياة يجعل الشخصية تستوي أمامنا كبيرة كالحياة، وعلى حد قول علي الراعي، فإن الكاتب يقدم لنا منذ البداية لوحة متكاملة تمثل الشخصية، ثم لا تزال ريشته تتناول الضوء والتفاصيل والخلفية في اللوحة، بحيث تتغير هذه جميعًا، وتبقى الشخصية الرئيسية كما هي (٦٧)

ومن الأمور المدهشة أن الروائي أورخان باموق خصص فصلاً تحت عنوان "أنا كلب" نورد منه قوله: (وفي بلاد الفرنج Franks الكُفار أي ما يُسموا بالأوربيين يوجد مالك لكل كلب، ويتم استعراض هذه الحيوانات الضعيفة في الشوارع في سلاسل حول رقبتها، مقيّدة مثل العبيد التعساء الذين يُجرون هنا وهناك في غفلة من أمرهم. ويُجْبِر هؤلاء الفرنجة هذه الحيوانات الضعيفة على الدخول لمنازلهم وفُرشهم. وغير مسموح للكلاب أن تسير مع بعضها، أو أن تشم أو أن تمرح معًا. وفي هذه الحالة الباعثة على الازدراء، وتحت وطأة السلاسل، لا تستطيع الكلاب أن تفعل شيئًا سوى النظر بحزن إلى بعضها البعض من على بُعد وهم يمرون بالشارع. إن الكلاب التي تجوب في مجموعات شوارع اسطنبول بحرية كيفما تشاء وتُهدد الناس إن اقتضى الأمر، ترقد في أحد الأركان وتنام في الظل بسلام، وتستطيع أن تعض مَن تُريد، أولئك هم الكلاب الذين لا تصل إليهم أنظار الكفار) (٦٨).

٣- أهم القضايا التي تعكسها رواية "اسمى أحمر":

على صعيد رواية "أحمر هو اسمى" الفائزة بجائزة إيمباك فهي جدارية تاريخية، فلسفية، فنية، دينية، بوليسية، تتضافر فيها قصص الاغتيالات والمؤامرات والدسائس بين رسامي المنمنمات الإسلامية في البلاط العثماني في القرن السادس عشر، مع قصص الغيرة والحنين والأحقاد والحب الممنوع. إنها حكاية فنان تركي قُتل إذ كان يرسم لوحة بأسلوب غربي، ولذلك فإن اللون الأحمر فيها هو لون الدم والجريمة بقدر ما هو لون الجنة التي تنتظر روح الفنان بعد الموت، إنه الأحمر المتوهج "على أجنحة الملائكة وعلى شفاه النساء" بقدر ما هو ذلك النازف "من جروح القتلى والرؤوس المقطوعة". إنما يمكن القول بأنها في شكل رئيسي رواية حول الفن ودوره في المجتمع والأخلاق والدين، إذ تتضمن شبه دراسة عن المنمنمات الإسلامية وتاريخها، والتأثيرات الصينية التي جلبها المغول إليها، رواية حافلة بالمناقشات حول الشكل والأسلوب، وبقصص عن كبار رسامي المنمنمات. وعن العالم مرئيًا من وجهة نظرهم فضلاً عن بعدها الفلسفي (٦٩).

إن أورخان باموق يُعطي قارئه فرصة قراءة رواية حداثية التشكيل، أي "قصة بداخل الأخرى"، ومن جهة أخرى فإن موهبته ككاتب روائي ساخر، ربما عبر عنها بشكل أكثر وضوحًا في روايته "اسمى أحمر" التي يعمل من خلالها على ثلاث مستويات روائية كعمل فكري مثقف مليء بالأسئلة التي تطرحها مجموعة من الفنانين والشعراء الذين

يلتقون في أحد المقاهي في القرن السادس عشر، ليحاكموا العصر، يبدو شديد الإقناع في إثارته الجدل حول إشكالية الاحتراف الخلفي نحو الثقافة الجامدة الشرقية والغربية، وحول تحقيق معادلة واقعية في الحياة السياسية والاجتماعية، وعلى المستوى الآخر وكرواية تُعنى بحل جريمة خفية تطرح التساؤل حول هوية قاتل بطلها الفنان "اليجانت" الذي يقوم بتأجيره متعهد فني بناءً على وصية السلطان العثماني له للاختفاء بنفسه بأسلوب مبتكر، يتمثل في رسم صورة مزينة بالأشكال الفنية الأوروبية وتصل الحبكة إلى ذروتها كعمل روائي بوليسي عندما يبدأ التحقيق في الجريمة الغامضة.

وفي مستواها الثالث تظهر قصة باموق كعمل روائي رومانسي يشتمل على قصة حب تجمع بين "بلاك" و"شكوره". باموق في روايته "اسمى أحمر" تظهر نزعته الطامحة إلى إعادة مراجعة كل ما يتعلق ببلاده تركيا، وعلى وجه التحديد تلك المعاناة التي تسببت فيها عوامل الصراع بين المؤسستين السياسية العلمانية والدينية المتشددة فيما يثير القلق لدى الإنسان العادي الذي ليس بإمكانه أن يخرج من إطار تاريخه الحقيقي، تاريخ مجتمعه الإسلامي الذي كان منارة حضارية ساطعة أضاءت ما حولها بكل ما تحمل الكلمة من معنى، وليس بإمكانه أن يترك صدمة الحداثة تمر دون أن يستفيد منها.

ويقال إن إحدى الموضوعات الروائية التي تتكرر في نص باموق "اسمى أحمر" هي القهوة، التي تستهلك على نطاق واسع في المقاهي التي تعتبر أيضًا من الأماكن التي يرتادها أصحاب الأنشطة التي لا ترضى عنها السلطات، والقهوة يعول عليها كثيرًا في إضفاء نوع من الشعور بالصفاء الذهني، ووضوح الرؤية لدى من يرتادونها ويرى بعض نقاد الأدب التركي [٧٠] أن استخدام باموق لهذه المسألة يحمل معنى رمزيًا شديد الأهمية، وأن القهوة كانت من الموضوعات المثيرة للجدل في القرن السادس عشر الميلادي، إذ عُرفت القهوة في تركيا قبل فترة قصيرة فقط من الفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وهناك مفارقة تاريخية، فبعد ٢٠ سنة من الأحداث الواردة في الكتاب اندلع الجدل حول القهوة، وهو جدل شديد الأهمية في سياقه الفلسفي والسياسي [٧١]. وفيما كان البعض يزعم من جهة أن القهوة ضارة وأنها تورث الإثم، كانت الغالبية تقول أن لها فوائد بالنسبة للتفكير، والمزاج التأملي، وعلى المستوى السياسي كان ظهور القهوة مرتبط بظاهرة انتشار المقاهي في مدينة اسطنبول خلال هذه المرحلة، المقاهي التي كانت تُستخدم كأماكن للتجمع، في حين أن السلطان العثماني كان يعتبرها من الأماكن الخطيرة، طالما

أنها شكلت أماكن تجمع ونقاش وقيل وقال، ونشر الإشاعات، بالإضافة إلى خطورتها السياسية. وفي أربعينيات القرن السابع عشر أعلن السلطان العثماني مراد الرابع (١٦٢٣ – ١٦٤٠م) – وهو شخص معروف بالتهور والتعصب ـ الحرب على المقاهي والمشارب، وكان يسير في شوارع اسطنبول متخفياً في الليل لكي يتسنى له معرفة المقاهي السرية [٧٢].

ملخص الدراسة

خلصنا في هذا البحث إلى أنه على الرغم من محاكاة رواية "اسمى أحمر" لأورخان باموق للماضي البعيد، واحتوائها على زمن لم يعد فاعلاً في الحقيقة، فإن هذه الرواية أحدثت دويًا كبيراً في عالم الرواية التركية (ما بعد الحداثة).

ونحن نعتقد أن اللون الأحمر في الرواية هو لون الدم والجريمة، كما أنه قد يمثل لون الجنة التي تنتظر روح الفنان بعد الموت، إنه الأحمر المتوهّج "على أجنحة الملائكة وعلى شفاه النساء" بقدر ما هو ذلك النازف "من جروح القتلى والرؤوس المقطوعة".

ويمكن القول بأن تلك الرواية في شكلها الرئيسي رواية تعكس وظيفة الفن ودوره في المجتمع، والأخلاق، والدين؛ إذ تتضمن شبه دراسة عن المنمنمات الإسلامية وتاريخها، والتأثيرات الصينية التي جلبها المغول إليها، إنها رواية حافلة بالمناقشات حول الشكل والأسلوب، وبقصص عن كبار رسامي المنمنمات. وعن العالم مرئيًا من وجهة نظرهم فضلاً عن بعدها الفلسفي. إن باموق في روايته تلك يؤكد ما قاله عن نفسه من أنه ليس فقط شخصية أدبية، بل إن له رؤية سياسية خاصة، استطعنا أن نلمحها في ثنايا آرائه التي وردت على لسان الراوي في تلك الرواية.

ولغة باموق السردية في تلك الرواية لغة معاصرة مليئة بالفلسفة والسخرية، كما أنه شديد التعمق في الواقعية، ولفت الأنظار اختياره لعناوين عجيبة لفصول روايته، مثل: (أنا شجرة، أنا كلب، أنا أسود، اسمى أحمر).

ولغة السرد والوصف في الرواية لم يكن المراد بها إبراز مهارة لغوية إنشائية، بل كان المراد بها خدمة الموقف القصصي.

وعلى الرغم من استخدام باموق للغة الحياة اليومية، واستخدامه لغة حوار راقية، إلا أنه كثيراً ما صادفتنا عبارات تتسم بالغموض والإبهام، وكانت السخرية وعبارات التهكم مستخدمة بشكل ملحوظ في أحداث وتفصيلات تلك الرواية.

أما موقفه من الدين فقد أدركناه بوضوح عندما هاجم رجال الدين وتهكم بالمحتفلين بالمولد النبوي، وغير ذلك من المناسبات الدينية حينما قال: (هل كان ميلاد النبي ملحمة تُقرأ في ذكرى الأموات؟ وهل كان يتم الاحتفال باليوم الأربعين لموت الشخص بتقديم الحلوى والكعك الجاف على روح الميت؟ وأثناء حياة النبي محمد، هل كان القرآن

الكريم يُتلى بشكل غنائي مثل الأغنية؟ وهل كان يُنادى على الصلوات بغطرسة وكبرياء لإظهار مدى تمكن المرء من اللغة العربية الأصلية؟ وهل كان هناك شيء مثل الأذان بواسطة رجل يُقلد النساء؟ واليوم، الناس يتوسلون بجوار المقابر، يطلبون صلاح الأحوال. يأملون في شفاعة الموتى لهم. فهم يزورون مقابر الصالحين ويتعبدون في المقابر مثل الوثنيين الواقفين أمام الأحجار) (*).

من هذا كله يتضح أن الرواية تطرح رؤية أدبية جديدة بالنسبة للحياة والفن. وقد حاول البحث أن يعكس هذا من خلال المنهج الاجتماعي باعتباره منهجًا يتلاءم وطبيعة النص الروائي الذي قدمه الكاتب التركي المعاصر أورخان باموق.

(*) انظر:

Hazreti Muhammed zamanında mevlit okutmak mı vardı? Ölüye kırk töreni yapmak. ruhu için helva ve lokma döktürmek mi vardı? Hazreti Muhammed zamanında Kuran-i Kerim'i sarki gibi makamla okumak mı vardı? Minareye çıkıp sesim ne kadar güzel, Arapçam nasıl da Arap gibi deyip kibir kibir kibirlenerek, Zenne gibi kırıta kırıta makamla ezan okumak mı vardı? Mezarlara gidip yakarıyorlar, ölülerden medet umuyorlar, türbelere gidep putperestler gibi taşa tapıyorlar, bez bağlıyorlar, adak adıyorlar.

من رواية "اسمى أحمر"، الفصل الثالث تحت عنوان "أنا كلب"، ص١٩.

هوامش الدراسة

١ـ انظر: طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٩٤م، ص٢٠٣.

٢ـ انظر:

Hilmi Uçan: Roman Üzerine Düşünceler, 1 Basım, Ankara 2003, s. 117.

٣ـ انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص١٣٠.

٤ـ ما بعد الحداثة: مع انتهاء عقد الثمانينات تتزايد صعوبة التحديد الدقيق للمعنى وراء مصطلح "ما بعد الحداثة"، لأنه يتشعب عبر مناقشات مختلفة، ويتجاوز الحدود ما بين فروع المعرفة المختلفة، وتسعى أطراف مختلفة للاستشهاد بهذا المصطلح، واستخدامه للتعبير عن خضم من الأشياء والتوجهات والطوارئ المتنافرة.

إن حقبة "ما بعد الحداثة" في الغرب تتسم بزهور طبقة عاملة في المدن الصناعية، ومن الاستعمالات المبكرة لهذا المصطلح، التي لا يسجلها معجم أكسفورد (١٩٨٢م) ما جاء في كتابات المؤرخ الفني الأسترالي برنارد سميث Bernard Smith ، ولعله واحد من أقدم من طبقوا هذا اللفظ في القرن العشرين.

ومن العوامل الأخرى التي تميز النظريات الأحدث الخاصة بمفهوم "ما بعد الحداثة" عن النظريات المبكرة المعروضة ارتباط مفهوم ما بعد الحديث بمفاهيم المجتمع بعد الصناعي التي تكونت في العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة من القرن العشرين، لوصف تغيرات معينة في التكنولوجيا والمعرفة العامية وطبيعة العمل.

انظر: أحمد الشامي في كتابه "ما بعد الحداثة" الذي ترجمه عن مارجريت روز، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤م، ص١٣ – ٣١.

٥ـ انظر:

Alemdar Yalçın: Sosyal ve Siyasi Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı, Ankara 1946 – 2000, Akçağ Yayınlaı, Ankara 2003, s. 293 – 313.

٦ـ انظر: سيزا قاسم في المرجع السابق، ص١٣٥.

٧ـ انظر: المرجع السابق، ص١٤٠.

٨ـ توماس مان (١٨٧٥ – ١٩٥٥م) روائي ألماني ولد في لوبيك. من بين أعماله آل بودنبروك (١٩٠١م) موت في البندقية (١٩١٣م) الجبل السحري (١٩٢٤م) كونيو كروجر (ترجمها يحيى

حقي إلى العربية). حصل على جائزة نوبل للأدب في عام ١٩٢٩م، وأعاد صياغة أسطورة الدكتور فاوست في رواية صدرت عام ١٩٤٧م.

Allot, Miriam, Bovelists on the Novel. London, Routledge and kegan paul, 1989, P. 117.

٩ـ أمبرتو إيكو، ناقد وروائي إيطالي معاصر. ولد في عام ١٩٣٢م، وتلقى تعليمه في جامعة تورينو، واشتغل بالتدريس الجامعي في مجالات علم العلامات (السيميوطيقا)، وعلم الجمال والنقد الأدبي والمعمار والاتصالات البصرية، كما حاضر في عدد من الجامعات الأوروبية والأمريكية، وقد زار مصر منذ عهد قريب. أشهر أعماله الروائية: اسم الوردة (١٩٨٠م)، وقد ترجمت إلى اللغة العربية، ومسرحها أحد الأديرة الإيطالية في العصور الوسطى. له دراسات عن المشكلة الجمالية، ونظرية في علم العلامات، ودور القارئ في تفسير النص، وفلسفة اللغة.

انظر ميريام ألوت في نفس المرجع السالف ذكره، ص١٤١.

١٠ـ انظر:

Gürsel Aytaç: çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan, Ankara 1990, s. 144.

١١ـ انظر: المرجع السابق، ص١٥٠.

١٢ـ انظر:

Mehmet Tekin: Roman Sanatı, ötüken Neşriyat, İstanbul 2003, s. 224.

١٣– انظر:

Demirtaş Ceyhun, 20. Yüzyıl ve Edebiyat, İst., (1999), s. 197.

١٤– انظر:

Hasan Ali Yücel: Edebiyat Tarihimizden, 1987, (2. b. iletişim Yay, 1999, s. 187.

١٥– انظر:

İnci Enginün: Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergah Yayınları, 3. b., İstanbul 1998, s. 211.

١٦– انظر:

Berna Moran: Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış, c. 1. (Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a) 1993, s. 209.

١٧- انظر:

Gündüz Akıncı: Türk Romanında köye Doğru, Ankara 1991, s. 149.

١٨- انظر:

Kemal Karpat: Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal konular, Varlık Yayınları, 2. b., İstanbul 1991, s. 175.

١٩- انظر:

Hilmi Yavuz: Roman kavramı ve Türk Romanı, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997, s. 211.

٢٠- انظر:

Bilge Ercilasun: Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1 – 2, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 225.

٢١- انظر:

M. Fatih Andı: Roman ve Havat, Baskı: Kitap Matbaacılık, İst., 1999, s. 232.

٢٢- وردت تلك المعلومات في المرجع السابق، ص٢٣٣.

٢٣- لمزيد من التفصيلات يُراجع :

Olcay Önertöy: Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, Türkiye iş Bankası yayınları, Ankara 1994, s. 263.

٢٤- انظر:

N. Ziya Bakırcıoğlu: Türk Romanı, Ötüken Yayınları, İstanbul 1993, s. 259.

٢٥- هذه الآراء وردت على لسان (أوجاي أونرتوي) في المرجع السابق ذكره، ص٢٦٤.

٢٦- وردت هذه المعلومات في مقالة تحت عنوان :

M. Babacan, “Orhan Pamuk’un Benim adım Kırmızı Romanında edebiyat dışı unsurları”,Osman Gazi Üniv. Fen – Edeb. Fak. 1. Ulularararası, Sempozy, 2002. s.43.

٢٧- ذُكرت هذه الآراء في مقالة هامة عن رواية "اسمى أحمر" لأورخان باموق تحت عنوان :

S. Eyigün, “Orhan Pamuk’un Benim Adım Kırmızı Romanında Kırmızı Güller içinde açmadan Sönen bir heyecan, Dicle Universitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 2001.

٢٨–   انظر:

Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbım çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüme bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu.

Dört gün oldu eve dönmeyeli: karım, Çocuklarım beni arıyorlardır. Kızım ağlaya ağlaya tükenmiş, bahçe kapısına bakıyordur; hepsinin gözü yold, kapıdadır. (Ben ölüyüm, s. 9)

من رواية "اسمى أحمر، الفصل الأول، وعنوانه "أنا جثة"، ص٩.

٢٩ـ   انظر:

Divan Meydanı'na girer girmez derin bir sessizlik sardı her yeri. Kalbimin küt küt attığını alnımdaki, boynumdaki damarlarda bile duyabiliyordum. Saray'a girmiş çıkmış olanlardan, Eniştemden tarifini ve tasvirini o kadar çok duyduğum yer, şimdi, tipki Cennet gibi, rengarenk ve güzeller güzeli bir bahçe olarak önümdeydi. Ama Cennet'e girmiş birinin hissedeceği mutluluğu değil de bir korku ve huşu duyuyor, cihanın temeli olduğunu şimdi çok iyi anladığım padişahımızın basit bir kulu olduğunu hissediyordum. Yeşillikler içinde gezinen tavus kuşlarına, şakır şakır şakırdayan çeşmelere zincirlerle bağlı altından bardaklara, ipek elbiseler içinde ve sanki yere hiç değmeden sessizce yürüyen Divan çavuşlarına hayranlıkla bakarken, Hünkara hizmet edebilme heyecanı duydum içimde. Kolumun altında yarım kalmış resimlerine taşıdığım padişahımızın gizli kitabını mutlaka bitirecektim. Bu kadar yakından bakınca hayranlıktan çok bir korku uyandıran Divan kulesi'ne gözlerimi dikmis ne yaptığımı tam bilmeden, önümdeki terzinin peşinden yürüyordum. (36 Benim Adım kara) (s. 258 – 259).

من الفصل الثالث والثلاثين تحت عنوان "أُدعى أسود"، ص٢٥٨ – ٢٥٩.

٣٠- انظر:

İstanbul’a, doğup büyüdüğüm şehre, on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. Ölecekler için toprak çekti derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile de karşılaştım. Ama aşk, o ara, İstanbul’a ilk girdiğimde, şehirdeki hatıralarım kadar uzak ve unutulmuş bir şeydi.

انظر : الفصل الثاني من رواية " اسمى أحمر" بعنوان " أُدعى أسود " ، ص١٣ .

٣١ ـ انظر :

(Dul, yetim ve mahzun Şekürem tüy gibi adımlarla çekip gidince, ondan bana geçen bir badem kokusu ve evlilik hayalleriyle asılmış Yahudi’nin evinin sessizliği içinde kalakaldım. Kafam karmakarışıktı, ama bana neredeyse aci vererek hızla çalışıyordu da.Eniştemin ölümüne bile yeterince üzülemeden koşar adım ben de evime döndüm. Bir yandan Şeküre beni aldatıyor, beni büyük bir kumpasın parçası olarak kullanıyor diyen bir kuşku kurdu içimiyiyor, bir yandan da, mutlu evlilik hayalleri gözümün önünden hiç gitmiyordu.)

من الفصل الثالث والثلاثين من رواية " اسمى أحمر " ، تحت عنوان Benim Adım Kara " أدعى أسود " ، ص٢٢٤ .

٣٢- انظر:

(Renk gözün dokunuşu, şağırların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgarın uğultuşu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim. Bir yanım burada gözlerinize sesleniyor; o benim ağır yanım. Bir yanım havada bakışlarınızla kanatlanıyor; o benim hafif yanım.

Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor; kuvvetliyim; farkedildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da.)

من الفصل الحادي والثلاثين من رواية " اسمى أحمر " ، تحت عنوان Benim Adım Kırmızı " اسمى أحمر " ، ص٢١٥ .

٣٣- انظر:

Tahir Alangu: Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman, 3 c., (2, b.) İstanbul 1998, s. 138.

٣٤ـ انظر: أولجاي أونرتوي في مرجعها السالف ذكره، ص٢١٨.

٣٥ـ انظر:

Refika, Taner: Seçme Romanlar (Yazarları, Özetleri, eleştiriler, kaynaklar(Hür Yayınevi, 1993, 3. b., Varlık Yayınevi, İstanbul 1993, s. 198.

٣٦ـ انظر: المرجع السابق، ص٢٠١.

٣٧ـ انظر: "رفيقة طانر" في المرجع الذي أسلفنا ذكره، ص٢٠٣.

٣٨ـ انظر: "برنا موران" Berna Moran في المرجع الذي أسلفنا ذكره، المجلد الأول، ص٢١٩.

٣٩ـ لمزيد من التفصيلات يُراجع الكتاب التالي:

Halperim, John (ed) The Theory of the Novel, Oxford, University press, London 1994, P. 216.

٤٠ ـ إيتالو كالفينو (١٩٢٣ – ١٩٨٥م) روائي إيطالي، ولد في كوبا، ولكنه نشأ في سان ريمو بإيطاليا. اشتغل بالصحافة الأدبية. كان يساري الميول، ولكنه في إنتاجه الأدبي يجنح إلى الفانتازيا وكتابة القصة العلمية. له كتاب عن عصر النهضة الأوروبية ومجموعات قصصية، وكتب في النقد الأدبي.

يراجع:

Forster, E. M., Aspects of the Novel, Middlesex, Penguin Books, New York 1997, P. 218.

٤١ـ خورخي لويس بورخس (١٨٩٩ – ١٩٨٦م) قاص وشاعر وناقد أرجنتيني، ولد في بوينس آيرس، كان واسع الإطلاع على الآداب العالمية (وخاصة الأدبين الإنجليزي والأمريكي رغم فقد بصره تقريبًا. من أهم أعماله: قصص خيالية عام (١٩٤٥م) والألف (١٩٥٩م). تعلم في أوروبا حيث اتصل بالاتجاهات الطليعية في الأدب والفن. ساهم في إنشاء عدد من المجلات الأدبية وتحريرها. اشتغل مديراً

للمكتبة القومية في بيونس آيرس بعد سقوط الطاغية بيرون، وحصل على عدد من الجوائز منها جائزة فورمنثور الإيطالية (١٩٦١م)، وجائزة سرفنتس (١٩٨٠م).

انظر:

Liddel, Robert, A Treatise on the Novel, London, Jonathan Dape, London 1998, P 237.

٤٢ـ وليم فوكنر (١٨٩٧ – ١٩٦٢م) روائي أمريكي، ولد في نيو أولباني بولاية ماساشوستس. من أهم رواياته: "الصخب والعنف (١٩٢٩)، حيث تأثر بأسلوب المونولوج الداخلي عند جويس "ضوء في أغسطس"، "سارتوريس"، في نزع الاحتضار"، "نخلات برية"، أبشالوم، أبشالوم! يُعد أكبر روائيي الجنوب الأمريكي، وقد عالج مشكلاته الاجتماعية والعرقية مثل التفرقة العنصرية والعلاقة بين البيض والزنوج. حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٤٩م.

انظر:

Stevick, Philip (ed.) The Thcory of the Novel, New York, The Free Press, London 1997. P. 217.

٤٣ـ وردت هذه الآراء في الموقع التركي (ص١ – ٣):

turist@scala.com.tr

٤٤– انظر:

Taner Timur: Osmanlı-Türk Romanında tarih, Toplum ve Kimlik. Afa Yayınları, 1991, s. 157.

٤٥ ـ يُراجع: كتاب "كورسل آي طاج" في المرجع السالف ذكره بالبحث، ص١٨٣
ويُراجع: كتاب "حلمي ياووز" الذي أسلفنا ذكره أيضًا، ص١٩٧.

٤٦ـ ومن الروائيين الذين اهتموا أيضًا بمدينة اسطنبول خاصة في مجال التعبير عن الصراع بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية في اسطنبول الروائي التركي نابي زاده ناظم (١٨٦٢ – ١٨٩٣م) في روايته المعروفة بـ "قره بيبك". كما أن الروائي التركي رفيق خالد قراي كشف النقاب في روايته المسماة "الوجه الخفي لاسطنبول" ١٩٢٠م، مستعرضًا لشرائح متباينة من المجتمع الاسطنبولي خلال العهد الحميدي والحرب العالمية الأولى.

ومرجعنا في هذا الأستاذ الدكتور / محمد عبد اللطيف هريدي في مقالته المعنونة بـ "الرواية في الأدب التركي" والتي صدرت ضمن مجلة القصة، العدد ١٧ السنة الخامسة، من شهر سبتمبر ١٩٨٧م، وذلك على الصفحات ١٣٣ ، ١٣٩ .

٤٧ـ هذا الرأي ورد على لسان "برنا موران" في الكتاب الذي أسلفنا ذكره، ص٢١٩ .

٤٨ـ انظر : المرجع السابق، ص٢٢٠ .

٤٩ـ ذكر هذا الرأي عدة نقاد للرواية التركية، من بينهم "كوندوز آقينجي" في المرجع السالف ذكره بالبحث، ص٢٧٩ .

٥٠ـ أجمع معظم النقاد الأتراك الذين تعرضوا للرواية التركية على هذا الرأي، ومن بين هؤلاء النقاد "برنا موران" في كتابه "نظرة ناقدة للرواية التركية" الذي أسلفنا ذكره، ص٢٨٥ . كذلك الناقد حلمي ياووز في كتابه السالف الذكر، ص٢٨٥ .

٥١ـ راجع كتاب "كورسل آي طاج" في الكتاب الذي أسلفنا ذكره، ص٢٩١ .

٥٢ـ انظر : كتاب

Mehmet Nuri Yardım: Romancılar Konuşuyor, 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s. 107.

٥٣ـ ذكر هذا الرأي معظم نقاد الرواية التركية الذين تناولوا أورخان باموق بالبحث، مثل: "برنا موران، إنجي أنكونن، حلمي ياووز" في مراجعهم التي أسلفنا ذكرها، كما ذكره أيضًا "بهجت نجاتي غيل" في مرجعه :

Behçet Necatigil: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yay., İst., 1990, s. 199.

٥٤– أفدنا في هذه الآراء من الإطلاع على مقالة Şükran Kozalı تحت عنوان:

(Türk romanında postmodern açılımlar üzerine bir okuma, Varlık Dergisi Temmuz, 2000) s. 1 – 5.

الموجودة على الموقع التركي في الإنترنت :

WWW. Google.com.tr. (Benim adım kırmızı).

٥٥ـ انظر : عالمدار يالجين في مرجعه السالف الذكر، ص٣٠٩ .

٥٦ـ هذا الرأي ورد على لسان حلمي ياووز في مرجعه السالف الذكر، ص١٩٦ . كما ورد على لسان كورسل آي طاج في نفس المرجع الذي أسلفنا ذكره، ص١٦٨ .

٥٧ـ فلاديمير نابوكوف (١٨٩٩ – ١٩٧٧م) روائي أمريكي الجنسية، روسي المولد، ولد في سان بطرسبرج بروسيا. أشهر أعماله رواية "لوليتا" (١٩٥٥م) التي أثارت ضجة بجرأتها الجنسية، وتصديرها رجلاً في منتصف العُمر يقع في غرام مراهقة لعوب. له عدد من المجموعات القصصية والدواوين، ومحاضرات عن فن الرواية، وسيرة ذاتية عنوانها "تكلمي أيتها الذاكرة".

انظر:

Booh, Wayne C., "Distance and point of view: An Essay in Classifieation" in The Theory of thi Novel, ed. Philip Stevick, New York, The Free Press, 1997, P. 171.

٥٨ـ إيتالو كالفينو (١٩٢٣ – ١٩٨٥م) روائي إيطالي، ولد في كوبا، ولكنه نشأ في سان ريمو بإيطاليا. اشتغل بالصحافة الأدبية. كان يساري الميول، ولكنه في إنتاجه الأدبي يجنح إلى الفانتازيا وكتابة القصة العلمية. له كتاب عن عصر النهضة الأوروبية ومجموعات قصصية، وكتب في النقد الأدبي.

انظر: المرجع السابق، ص١٧٦.

٥٩ـ انظر:

Ahmet Oktay: Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923 – 1950, Kültür Bakanlığı, Ank., 1993, s. 178.

٦٠ـ انظر:

Atilla Özkirimli: Edebiyat İncelemeleri Yazılar-ı, İst. (1983), s. 209.

وانظر أيضًا الموقع التركي بالإنترنت:

WWW.google.com.tr. (Benim adım kırmızı).

٦١– انظر:

Baha Dürder: Roman Anlayışı, Remzi kitabevi, İstanbul 1971. s. 219.

٦٢ـ مارسيل بروست (١٨٧١ – ١٩٢٢م) روائي فرنسي من أصل يهودي. في عام ١٩١٢م أخرج الجزء الأول من روايته الطويلة (١٣ جزءًا) "بحثًا عن الزمن المفقود" التي تصور آليات الذاكرة، وذكريات الطفولة والشباب، ومحتويات اللاشعور، وتحفل بتحليلات عميقة لعواطف الحب والكراهية والغيرة (نقلت بعض أجزائها إلى

اللغة العربية). يُعتبر – إلى جانب جيمس جويس الأيرلندي- من أكثر روائيي القرن العشرين تأثيراً في فن الرواية الحديثة وتقنياتها.

انظر: ميريام ألوت في مرجعها السالف الذكر، ص١٢٠.

٦٣- جوليو كورتازار: روائي وكاتب قصة قصيرة من الأرجنتين. ولد في عام ١٩٦١ في أوروبا، وقضى بها قسماً كبيراً من حياته. تعالج قصصه الأولى العنصر الحيواني المتوحش في طبيعة الإنسان، كما برع في استخدام عناصر الفانتازيا والكابوس.

انظر: المرجع السابق، ص١٣٣.

٦٤- هذا الرأي ورد في الندوة التي عقدت عن رواية "اسمى أحمر" بكلية الفنون والآداب بجامعة عثمان غازي – التي أسلفنا ذكرها- على لسان الباحث "م. باباجان M. Babacan.

٦٥- انظر: كمال قارباط في المرجع الذي أسلفنا ذكره، ص١٨٣.

٦٦- انظر:

(Tipki senin Tebriz'deki hattatlar ve nakkaşlarla yaptığın gibi ben de bir kitap hazırlatıyordum" , dedim. "Benim siparişçim Alemin Temeli Padişahımız Hazretleri'dir. Kitap gizli olduğundan, Padişahımız benim için Hazinedarbaşı'ndan gizli bir para çıkarttı. Padişahımızın nakkaşhanesinin en usta nakkaşlarıyla tek tek anlaştım. Onların kimine bir köpeği, kimine bir ağaci, kimine kenar süsleriyle ufuktaki bulutları, kimine atları resimlettiriyordum. Resmettirdiğim şeyler, tipki Venedikli üstatların resimlerindeki gibi, Padişahımızın bütün alemini temsil etsin istiyordum. Ama bunlar Venediklilerin yaptığı gibi malin mülkün değil. Tabii ki iç zenginliğinin ve Padişahımızın aleminin sevinçlerinin ve korkularının resimleri olacaktı. Para'yı resmettirdiysem küçümsemek içindir, Şeytan'i ve Ölüm'ü korkuyoruz diye koydum. Bilmiyorum dedikodular ne diyor. Ağaçlarının ölümsüzlüğü, atlarının yorgunluğu, köpeklerinin arsızlığı Padişahımız Hazretleri'ni ve alemini temsil etsin istedim).

من الفصل الخامس من رواية "اسمي أحمر" تحت عنوان "أنا عمك المحبوب"، ص٣.

٦٧- انظر: على الراعي، دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، ص٨٥.

٦٨– انظر:

(Frenk gavurlarının ülkesinde zaten her köpeğin bir sahibi varmış. Zavallı köpekler boyunlarında zincir, en selil köleler gibi zincirlenmiş olarak tek tek sürüklene sürüklene sokaklarda gezdirilirlermiş. Bu adamlar sonra bu zavallı köpekleri zorla velerine sokarlar, hatta yataklarına da alırlarmış onları. Bir köpek diğeriyle değil koklaşıp sevişsin, çift bile gezemezmiş. Zincirler içinde o zavallı halleriyle sokakta rastlaşırlarsa hüzünlü gözlerle birbirlerini uzaktan süzerlermiş, o kadar. Bizim İstanbul sokaklarında sürüler, cemaatler halinde serbestçe gezen köpekler olmamız. Efendi sahip tanımadan icabından yol kesmemiz, keyfimizin çektiği sıcak köşeye kıvrılıp, gölgeye yatıp mışıl mışıl uyumamız, istediğimz yere sıçıp istediğimizi ısırmamız, gavurların akıllarının alacağı şeyler değil).

انظر: رواية "اسمي أحمر" الفصل الثالث بعنوان "أنا كلب"، ص٢٢.

٦٩ـ هذه الآراء وردت ضمن مقالة أسلفنا ذكرها هي:

S. Euigün, "Orhan pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanında Kırmızı. Güller içinde açmadan Sönen bir heyecan, Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 2001, s.23.

٧٠ـ من هؤلاء النقاد "إنجي أنكونن" في مرجعها السالف الذكر، ص٢١٣. و"رفيقه طانر" في المرجع السالف ذكره، ص٢٦٩.

٧١ـ انظر:

M. Orhan Bayrak: 1918 – 2000 "Türkiye Cumhuriyeti Tarihi" Sözlüğü, milenyum yayınları, İstanbul 2000, s.180.

٧٢ـ انظر: صالح سعداوي، في الكتاب الذي نقله عن مجموعة أساتذة مؤلفين أتراك وهو: "الدولة العثمانية تاريخ وحضارة"، الجزء الأول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، اسطنبول، ١٩٩٩، ص٣٣٥ـ٣٣٧.

محتويات الكتاب